المكتبة الثقافية

فن المسرح عند تشيكوف
وقراءة جديدة لطائر البحر

ماجد يوسف

المكتبة الثقافية
(٣٩١)

فن المسرح عند تشيكوف
وقراءة جديدة "لطائر البحر"

ماجد يوسف

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٥

الاخراج الفنى

ماجدة سعد

تمهيـــــد

قد أجد لزاما على فى بداية هذه الدراسة ان اعترف بطموح العنـــوان الذى اخترته مفتتحا لها ، واعدا فيه (بقراءة جديدة) لنص شـــهير ، تعاقبت على تحليله وتفسيره ـ منذ خروجه الى النور فى أخريات القرن الماضى وحتى الآن ـ عشرات الأقلام التى تشتغل بالنقد والأدب والمسرح فى روسيا وفى غيرها من بلاد العالم ، ولعل هذا هو الســـــبب فى احســـاسى بثقل المســـئولية التى اضطلعت بحملها والتى وعدت ـ انطـــلاقا منها ـ بهذه (القراءة الجديدة) ·· ولعل ما أطمعنى ـ بينى وبين نفسى ـ لقطع مثل هذا الوعد الطامح الكبير ، هو تلك الشهور الخمسة التى صاحبت فيها هذا الكاتب الفذ قصـــاصا وكاتبا مسرحيا ومكافحا ـ فى مختلف اطوار حياته الثرية ـ ضد عوامل الفشل والركود والاحباط وتهتك الارادة فحياة تشيكوف ـ كفنه ـ نموذج للانسان فى شرف سعيه الى التحقق ، وفرض ارادته على الواقع المحبط من حوله ورغبته ـ من ثم ـ فى العبور والتجاوز ليحفر باظافـــر معاناته على حائط تاريخه صفحات لا تمحى للعزيمة فى

تألقها وللدأب فى أوج تجلياته عمـــلا وفعـلا واضافة حقة تثرى الحياة وتغنيها وتفجر فى أعماقها كوامن شـــعرها الخفى الملغز ·· وقد اندفع ـ لو تركت لنفسى فرصـــة الاسترسال ـ للتعرض لحياة هذا الكاتب العظيم مستعرضا لمختلف أطوارها التى يزخر كل طور فيها بكم هائل من النبوغ والألق ، وقدر كبير من الجلاد الانسانى الشريف للوى عنق المثبطات واخضاعها فى صـــراع انسانى جليل لفرض الارادة الانسانية المســتشرفة ـ دائما ـ للقمة والرسوخ ·· فتشيكوف ـ بحق ـ هو واحد من أهم من ارتبطت حياتهم بهذا القاموس المجالد والمعارك والمتحقق ـ فى النهاية ـ كمكافىء طبيعى ومقابل عادل لعظمة الجلاد وروعة المعاركة ·

الخلفيـــة الاجتماعيـــة

لن نستطيع أن نفهم أعمال تشـــيكوف ـ القصصية والمسرحية على السواء وطائر البحر بالضرورة ـ فهما صحيحا بعزلها عن الأرضية الاجتماعية والمرحلة التاريخية التى كان يعيشها المجتمع الروسى فى النصف الأخير من القرن الماضى ، والتى كان تشيكوف ـ بنتاجه الأدبى فيها ـ هو التعبير الأمثل لها ، والتجسـيد الأصـــدق لجوهر العلاقات التى حكمت مسار الحركة الاجتماعية ومن ثم حركة الروح الروسية فى هذه الفترة ، ولا يعنى هذا أننا سنتعرض فى هذه العجالة تعرضا تفصيليا لهذه الخلفية الهامة والمحورية والتى لا غنى عنها فى نفس الوقت لفهم أعمال تشيكوف ، فحجم هذه الدراسة لا يحتمل مثل هذا التعرض التفصيلى الا بالقدر الذى يساعدنا على فهم النص الذى نعرض له ، ومن ثم فسنقتصر هنا على مجرد الاشارة الســـريعة الى أهم هذه العـوامل الاجتماعية والملامح التاريخية التى حددت الاطار الفكرى والعماد الفلســـفى والسند النظرى لاعمال تشيكوف الأدبية والتى انعكست ـ بالضرورة ـ فى أعماله ، ليس انعكاسا ميكانيكيا جامدا يقف عند حدود رد الفعل المغمض العينين لطبيعة العلاقات التى حكمت عصره ، وانما انعكاسا ديناميكيا نقل لنا ـ وبدرجة كبيرة من الحساسية الفنية ـ جوهر هذه العلاقات

فى تحاورها وتصارعها وجدلها من أجل الوصـــول الى ادراك القيم الحقة للروح الروسية ، والتى اختفت خلف ركام العلاقات المتخلفة التى حكمت المجتمع فى هذه الفترة من تسيد العلائق الاقطاعية على صعيد البنية الاقتصادية للمجتمع وأوتوقراطية القيصـــرية على الصعيد السياسى وتفشى البيروقراطية الوظيفية فى جهاز الادارة الحكومية والتى كرســـت بالتالى لمفاهيم اســـتاتيكية جامدة فى فهم العلاقة بين أجهزة الدولة التنفيذية وجماهير الشعب أدت الى تسلط الروتين بمنطقه السالب ، وسيطرة الموات من ثم على القوى الفاعلة والايجابية والخالقة للشعب الروسى مما أدى الى وقـــوع الارادة الشـــعبية فى تلك الهـــوة الشيزوفرانية القاتلة التى انتظمت الروح الروسية كلها ـ فى هذه الفترة ـ بين الرغبة فى الفعل والعجز عنه ، بين نشدان التغيير والوقوف عند حـــدود الحـــلم به ، بين الاحساس اليقينى برياح غد أفضل سيأتى وبين القعود عن عمل أى شىء اللهم الا مجرد انتظاره بين ما تتصـــوره الشخصية الروسية (التشيكوفية) عن نفسها وبين ما هى عليه بالفعل ٠

ولعل هذا التماس بين الواقع الاجتمـــاعى والتاريخى للمجتمع الروسى فى هذه الفترة من ناحية ٠٠ وبين قدرة تشيكوف الفائقة على اصـــطياده وتقطيره فى قصصـــه ومسرحياته هو السر فيما وراء ما اكتسبته هذه الاعمال من قيمة لاتزال تثرى وجدانات متذوقيها حتى الآن فى مختلف

بقاع العالم ، ولعل هذا هو السبب أيضا فى أن تشيكوف من الأدباء القـــلائل الذين افلتوا من الوقوع فى حبـــائل الاقليمية الضيقة بالرغم من التصاقه الحميم بمادة واقعه الروسى الخاص ، بل أنه تجاوز تلك الهوة بهذا الارتباط الحميم ـ عينه ـ بواقع المجتمع الروسى ولكنه وضع يده باقتدار ـ فى نفس الوقت ـ على المنهج الصحيح ـ فى الفهم والتناول ، الذى يفلت به هذا الارتباط من ربقة النظـــرة المحدودة والمتصلة بظروف خاصة بالمجتمع الروســى الى آفاق التعبير ـ فنيا ـ بشـكل ومنظور يضـــمنان لهذا الارتباط شمول النظرة الانسانية ، واتساع الرؤية وعرضها الذى يعطى قيمة متجددة لمسرح تشيكوف وقصصه فى كل زمان ومكان .

الموقف الفكرى :

لابد أن نختلف هنا ـ تماما ـ مع نقاد تشـــيكوف المعاصرين له والذين أدانوه لحساب أنه لم يكن له فلسفة خاصة أو موقف سياسى واضح من أحداث عصره ، وربما عنوا بشـــكل محدد عدم انتماء تشـــيكوف الى أى من الجمـــاعات والتنظيمات والاتجاهات الســـياسية الخفية والمعلنة والتى كانت تعمل فى الخفاء أو العلن للقضاء على حكم القياصـــرة والتمهيد للثورة التى اندلعت بعد وفاة تشيكوف مباشـــرة فى سنة ١٩٠٥ ، وفى الحقيقـــة فان تشيكوف لم يكن يؤمن بهذه التيارات المتصـــارعة التى

كان بعضها يجند قواه ـ لمهاجمة البعض الآخر ولحساب تصورات شخصية وخاطئة فى معظم الأحيان ، كما أنه ـ بنفس الدرجة ـ لم يكن يرى الحل لتدهور المجتمع الروسى ممكنا على يد البرجوازية المتفسخة ومثقفوها الادعياء ، ومن هنا لم يكن موقفه الليبرالى المتجرد موقفا هاربا من قضايا مجتمعه ومعاناته بقدر ما كان موقفا مستعليا على تفاهات الحلول الجزئية الاصلاحية التى تطرحها البرجوزاية ومثقفوها ـ بكل شعبهم وتياراتهم ـ التى امتدت من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، ومن ثم فقد حدد لنفسه دورا محددا يضطلع به بنفسه ويكون قادرا من خلاله على طرح تصوره لروسيا الجديدة (بستان الكرز) ـ ولانسانها الجديد وذلك من خلال نقده المستمر لواقع الحياة الروسية فى عصره وكشفه الدؤوب لتلك العوامل المحبطة والقاتلة لارادة انسانها الطامحة لغد أفضل ، مستعينا بقدرته الفذة على السخرية من سلبيات الشخصية الانسانية التى لا تعى ـ فى معظم أعماله ـ الفارقة الحادة بين ما تتصوره هذه الشخصية عن نفسها وما هى عليه بالفعل مبرزا من خلال هذا التناقض فداحة الاحساس بالفشل والعجز عن الفعل بأسلوب لم يسف يوما الى درك التهريج أو السخرية السوداء التى تعذب النفس لحساب عجزها عن الحركة ، وانما نحن قادرون على أن نلمح باستمرار فى أعماله هذا الحس الواعى بانسانية الانسان فى موقفه المتناقض الذى يثير السخرية المأساوية بقدر ما يثير مشاعر الرثاء

والمشاركة ، ومن ثم فقد كان فى نأى تشيكوف عن جماعات وتيارات معاصريه الثقافية والسياسية • رفضا لتخبطها وحيرتها وتصوراتها المجزوءة والمتناقضة والعاجزة ـ دوما ـ عن الفعل لحساب الطنطنة والشعارات فيما تطرح من حلول لمشاكل المجتمع الروسى ، تلك التصورات التى كانت تشير فى معظم الاحيان الى غياب المنهج السليم فى التحليل، والى قصور النظـــرة ومحدوديتها ، وبالتالى فقد كانت الحلول المطروحة باستمرار •• حلولا ترقيعية •• لا حلولا جوهرية تتفق على موطن الداء ومن ثم توجه له ضربتها الحاسمة ، ولأنه لم يكن هناك اتفاق على (الداء) ـ بل طرح له كل اتجاه تصورا مختلفا ـ فلم يكن هناك اتفاق على (حل) •• ولم يكن لهذا التخبط من نتيجة اللهم الا تسيد المعارك الجانبية بتفسخها النظرى الذى تتحول فيه البطولة بالضرورة للكلمات والسفسطة ، هذا فى الوقت الذى كان فيه تشـــيكوف يخوض رحلة بحثه الخاصة فى ثنايا الذات الروسية لاستشفاف جوهرها الأصيل واستكناه معدنها الخلاق من خلال تعرية مســـــتمرة ـ بلغت حد القسوة فى أحيان كثيرة ـ لعيوب الشخصية الروســـية ولمثالبها التى كانت تعوقها عن الحركة والفعـــل وعن محاولة التطابق بين ما تتمناه لنفسها وما هى قادرة على انجازه بالفعل •• ولعل هذه التيمة ـ المفارقة بين الحلم والواقع •• بين الرغبة والامكان •• بين الخيال والحقيقة ـ هى اللحن البطل فى أعمال تشيكوف القصصية والمسرحية

والذى يقوم بدور المصاحبة له ، ما قد نراه من قيم أخرى فى هذه الأعمال ٠

ومن هنا تتحـــدد القيمـــة الثورية الحقيقيـــة لفن تشيكوف ، فالثورية ليست هى الانتماء المعين لاتجاه ما أو لجمـــاعة ما لها أهـــدافها الثورية المعلنة وايديولوجيتها المعينة ، وانما هى ــ فى الأدب والفن ــ القدرة على اقتناص الجوهر الرئيسى للشخصية القومية (الروسية) فى المكان والزمان المعينين والتعبير عنها بموضـــــوعية (الفن) القادر من خلال هذا الانتماء الفاعل والمستنير الى التوصيل والتواصل والى خلق الشكل الثورى الجديد الذى يواكب ما يطرحه من مضـــــمون ، فالفن العظيم هو فن ثورى وانسانى بالضرورة ٠

لذلك كان اللوم الذى وجهه البعض الى تشيكوف لأنه ليست له فلسفة خاصة ، لوما سخيفا ، فالفلسفة فى أوسع معانيها شىء لا يمكن فصله عن أى انسان لأنها تمثل طبيعة ادراكه للعالم ولدوره فى هذا العالم ٠٠ ولقد كان لتشيكوف ما هو أكبر من الفلسفة الخاصة ، لأنه سيطر تماما على ادراكه للحياة ومن ثم استطاع أن يسمو عليها، أنه يلقى الضوء على كآبات الحياة وسخافاتها ومشاحناتها والفوضى السائدة فيها من زاوية أكثر ارتفاعا وشمولا ، ومع أنه من الصعب تعريف هذه الزاوية ــ ربما لشـــدة ارتفاعها ــ فمن الممكن الاحســـاس بها دائما فى قصصه

حيث تطفو على السطح وتزداد وضوحا ، واكثر من ذلك فآذاننا تنصت من خلال قصصه الى لوم حزين لا يخلو من قسوة لها ما يبررها ، لأن الناس لا يعرفون كيف يعيشون حياتهم ، وان كانت مشاركته الوجدانية للناس تتوهج مع ذلك ويزداد اشراقها ، حتى أنه صار ذلك المترنم بالحقائق الكئيبة ـ والمتغنى الحزين بآلام أولئك البائسين التافهين واشجانهم ٠

ولهذا لا نستطيع ان نقول أن تشيكوف كان يرفض النشاط الاجتماعى بشكل عام وانما كان يرفض فقط ذلك النشاط الذى يتجاهل الانسان متسترا باعتبارات قانون الشكل وحتى رافعا على رايته مختلف أنواع الافكار والمثل العليا ٠ فلقد عاش تشيكوف يوجه سخطه الأساسى ضد الخمول الانسانى ، وفى هذا ما فيه من شرف الموقف المحدد ، ومن عظمة الانتماء ، ومن وضوح الرؤية ، وتبلور الفلسفة ٠٠ ولكنه موقف متجرد من الحزبية الضيقة وانتماء للانسان ـ بالدرجة الأولى ـ أكثر عرضا من أى انتماء مذهبى مهما كان ، ورؤية هيومانية لا يحدها عن النظر قيود عقائدية ، وفلسفة خاصة تنبع من تجربة حياته ومن طبيعة وعيه وادراكه لعالمه ولدوره فيه ، ولقد اتاح له هذا المنهج الليبرالى فى الفكر والفن والسلوك حرية مطلقة فى التطور والتغير حتى انه قال ذات مرة : « ٠٠ لا أملك ـ حتى الآن ـ فكرا سياسيا ودينيا وفلسفيا، اننى أغيره مرة كل شهر ٠٠ » ٠٠ وربما أراد أن يدل

بهذه الصياغة المبالغة على احترامه لعقله ورفضـــــه لأن (يؤكلش) هذا العقل لحساب ايديولوجية ثابتة مهما بدا من تقدميتها ٠

ومع ذلك فقد خلق تشيكوف فى أعماله المتأخرة جوا ثوريا دون أن يكون داعية للأفكار الثورية ، وبشر بروسيا الجديدة وأرهص برياح التغيير التى كانت تتجمع نذرها فى الأفق الملبد بغيوم الانتفاضة وسحب اليقظة ٠

ملامح التجديد الثورى فى مسرح تشيكوف

ولكن ٠٠ ماذا نعنى هنا بثورية فن تشيكوف بشكل عام ـ وثورية مسرحه ـ بشكل خاص ؟

١ ـ جذور الواقعية التشيكوفية :

كما نستطيع ان نقول أن ابسن انحدر من المسرحية الفرنسية المصـــــنوعة ٠٠ نستطيع أن نقول أيضا أن تشيكوف هو الوارث الشرعى لعدد من انجازات ســـابقية لتأصيل الاتجاه الواقعى فى المســـرح الروسى ٠٠ وكما تطورت المسرحية الفرنسية الجيدة الصنع على يد ابسن فلقد تطورت الواقعية فى المسرح الروسى على يد تشيكوف تطورا كبيرا بلغ بها هذه الذروة الرفيعة التى زاوجت ـ فى تخريج باهر ـ بين الشعر والواقع ٠٠ واذا عدنا للنظر فى جذور الواقعية الروسية قبل تشيكوف لطالعنا ابتداء نيكولاى جوجول الذى مهد لنوع من الواقعية بمسرحيته (المفتش العام) ثم أوســـتروفسكى من بعده الذى طور واقعية جوجول وكتب حوالى ٤٨ مسرحية حاول أن يحاكى

فيها لغة الحياة العادية وعالج موضوعاته بطريقة موضوعية واستخدم الرمز - كما فعل من بعده « ابسن » وتشيكوف - وان كان هناك فارق رؤيوى فى فهمه للرمز وفهمهما له ، ويأتى ايفان تورجنيف بعد ذلك ليكتب مسرحيته (شهر فى الريف) وهى دراسة فى الملل وضياع الأمل واشخاصها لا يمثلون ابطالا بالمعنى المفهوم ولكنهم أقرب ما يكونون الى النماذج ، ولكنه برغم ذلك نجح فى أن يصور شخصياته بفهم عميق يكشف عن نفسياتها ٠

٢ - المفهوم التشيكوفى للمأساة :

كانت هذه اطلالة سريعة على جذور الاتجاه الواقعى فى المسرح الروسى الذى أصله تشيكوف فيما بعد وأرساه كاتجاه متميز ومستقر فى المسرح ، وان كان هذا لا يعنى أنه كان الاتجاه البطل فى هذه الفترة ، بل ان المسرح الروسى فى ابان اضطلاع تشيكوف بالكتابة للمسرح لأول مرة - حينما كتب فودفيلاته الأولى ذات الفصل الواحد - كان يعانى من الجمود والجفاف الروحى والافتعال والتحجر الكلاسيكى العاطل عن الابتكار والخلق ، ومن هنا يكتسب المسرح التشيكوفى قيمته الثورية والتجديدية الأولى ٠٠ لأن المأساة - فى نظر تشيكوف - لم تعد مأساة النبلاء من الناس يدخلون مع القدر فى عراك مجيد ، ثم ينهزمون فى هذا العراك هزيمة هى أقرب الأشياء الى النصر ، أن مأساة العصر الحديث - فى نظره - هى مأساة

البلادة ، والضياع ، والهمة التى لا تشتعل الا ريثما تخبو، مأساة الذين لا يهبون لمقاتلة القدر ، بل يتلقون صفعاته صاغرين ولايملكون الا أن يأملوا فى مستقبل لا يوجد فيه قدر أو لاتوجد فيه صفعات · فالمفهوم التشيكوفى للمأساة يتناقض تناقضا تاما مع المفهوم الأرسطى لها · ولذلك فالبطل عند تشيكوف هو الانسان العادى ، وليس الانسان السوبرمان الذى يسقط فى الهامارتيا لا بسبب عيب خلقى فيه وانما بسبب خطأ يرتكبه ·· ودراما تشيكوف هى دراما الحياة العادية (الانسان ـ الواقع) وليست دراما القدر (الانسان ـ الميتافيزيقيا) ولكن ·· ما هو المقصود بدراما الحياة العادية عند تشيكوف ؟ ·· هل المقصود (بالعادية) هى تلك الواقعية الراصدة لحياة الناس البادية لأول وهلة على السطح ·· أم ماذا ؟ ·· ولنقترب من فهم المقصود بدراما الحياة العادية علينا أن نطالع كلمات تشيكوف نفسه حينما يقول « ·· ان الهدف الأكبر للانسان ودرامته الكبرى تكمن فى تحركات روحه وليس فى حركاته الخارجية » ·· ولذلك فقد ابتكر تشيكوف المسرح الذى يعطى الأهمية الكبرى للحركة الروحية للشخصيات ولا يلتفت الى حركاتها الخارجية الا بالقدر الذى يكفى للدلالة على طبيعة حركتها الروحية ·· اذن فمسرحه لا يعنى برصد الخارج الا بقدر دلالته على الداخل ·· هو لا ينقل لنا الواقع نقلا فوتوغرافيا ، وانما هو يستقطر جوهره فى شاعرية شفيفة ، فالناس حينما يصلون من السفر ويجلسون ليلعبوا الورق ويتناولوا العشاء

ويتبادولوا الحديث تتحدد مصائرهم فى ذات اللحظة التى يمارسون فيها هذه المظاهر الحياتية المعتادة ، وتتقرر اهم الأحداث وأخطرها فى حياتهم ، تلك التى تضعهم على طريق السعادة والوعى بالذات وامكاناتها ، أو تقذفهم فى هوة التعاسة وافتقاد الذات وفعلها ·· بهدوء الحياة ، وبعادية الايقاع اليومى الرتيب لوجود البشر ، وخلف هذا السطح الأول · تدور أعنف الصراعات وأشرسها بين الأنا والهو ، وبين الأنا والآخر ، وبين الحلم والحقيقة ، بين الواقع والخيال ، بين التوق والعجز ، بين القول والفعل ، مع ما يخلقه هذا النهج الفذ بالضرورة من مزاوجة فاعلة ـ على مستوى النسيج الفنى والبناء الدرامى ـ بين التراجيديا والكوميديا وهو الاتجاه الذى ارتبط اسمه (التراجيكوميدى) بتشيكوف كواحد من أوائل مبدعيه ولعلنا قادرون هنا على فهم منطق هذه المزاوجة التى كانت تعتبر فى التقاليد الكلاسية للمسرح خطئا وخطلا كبيرا ولكنها بالمنطوق التشيكوفى الذى يحدد هدفا لدراما الانسان فى تحركات روحه من خلال استقراء تحركاته الخارجية · كما يحدد ميدانا لدراما الانسان الحديث فى الحياة العادية ·· بكل ما فيها من الهزلى والمأساوى والمضحك والمبكى فى آن معا ·· اذن ·· فلم يكن غريبا بعد كل هذا أن تحدث هذه المزاوجه ، ولكنها ليست المزاوجة الحسابية التى تجمع جمعا ميكانيكيا بين نقيضين فحسب ، وانما هى الممازجة العضوية بين الهزلى والمأساوى فى الانسان الذى تنبع مأساته أساسا من موقفه الهزلى أمام

نفسه أو أمام الآخرين أو أمام المجتمع ، وبالتالى ينفجر ساخرا تلك السخرية الانسـانية التشـيكوفية المرة التى تسـتجلب هذا المزيج الغريب من البكاء والضـحك على موقفه أمام نفسه أو أمام مجتمعه أو أمام الآخرين ، وهنا تنفجر من سخريته مأساته أيضا فى دفقة قوية قادرة على نقل منتهى التأثير الفاجع الى القارىء أو المشاهد ... وينجح تشيكوف فى هذا من خلال منهجه فى بناء العمـل ونسجه والذى يقوم باستمرار على المفارقة القائمة على أساس من التشابه والتضاد معا .. فالمفارقة عند تشيكوف هى هذا الاشتراك الشاعرى فى المعرفة والجهل معا ، فى المظهر والجوهر ، فى الوهم والحقيقة ، فى المضـمون والشكل ، فى البناء والنسيج ، ومن هذا المنظور بالتحديد اكتسبت فكاهة تشيكوف هذه الأبعاد الانسانية ، ولم تك يوما فكاهة سوداء أو مبتذلة برغم قسوتها ، وكما يقول «فريدريك تورانسكى» .. « .. ان الفكاهة عند تشيكوف تتولد نتيجة لعدم التوازن لدى الشخصيات .. فهم يقولون مالا يفعلون ، ويفعلون ما لا يقولون .. »

ولعل سخرية تشيكوف امتزجت بهذه المسحة المأساوية باستمرار لأن الشعور بالحزن الناتج عن التفكير فى الفشل الذى يمنى به المرء فى الحياة جزء لا يتجـزأ من تكوين تشيكوف النفسى ، ولعل هذه السمة الهامة من سمات شخصيته كانت وراء قوته الحقيقية الكامنة فى قدرته على اثارة الضـحك مؤكدا بذلك على فهمه العميق لأرواح

البشرية وقدرته أيضـــا على النظر الى الحياة ســـاخرا منها ٠

نستطيع الآن ان نســـتخلص من كل ما سبق أهم المعالم التى اختلف بها مسرح تشيكوف عن المسرح السائد فى عصره أو السابق عليه ، لنضع أيدينا بتحديد أكثر على ما عنيناه بثورية مسرحه ، فثورة تشيكوف على الدراما التقليدية ذات الأحداث الصاخبة المثيرة لم تكن مجـــرد رغبة فى التجديد أو الخروج على المألوف وانما نبعت من نظرة معينة للحياة والفن ، لا ترى فيما يحدث من أحداث على خشبة المسرح أو فى الحياة أهمية فى ذاتها وانما المهم هو ما وراء ما يحدث ، أو بمعنى آخر ما يحدث خلال ما يحدث فى كل يوم ، فالسلوك البشرى لم يكن يهم تشيكوف فى ذاته ولا فيما يتضمنه من أحكام خلقية واجتماعية ـ كما هو الحال عند الكثيرين من كتاب المسرح ـ فجوهر الانسان هو الأساس وليس الســـلوك الا مظهرا من مظاهره ، واهتمامه ـ بالتالى ـ بما هو أبعد وأعمق وأكثر أصالة من مجرد السلوك هو السر فى عظمة فن تشيكوف المسرحى فليس عنده ملائكة أو شياطين ، بل بشر ٠ وليس عنده فكرة ينحاز لها أو ضدها لأن الانحياز لفكرة هو باب من أبواب السلوكوانما انحيازه الأول والأخير للانسان فى توقه للتحقق والكينونة وفى سعيه لأن يكون نفسه ، وكما قال فى خطاب لأخيه مرة ٠٠ « ٠٠ ان السبب فى هذا انه لا يرى فى مأساة الانسان المعاصر من هو برىء ومن هو مذنب٠ »

ولأن الانسان العادى هو الشريحة الأساسية التى عالجها تشيكوف فى مسرحه ، لذلك تبدت موهبته العجيبة فى الايحاء بشعور الوحدة الداخلية الذى ينتاب الشخصيات فى مسرحه ، فكل منها ـ دائما ـ يتحدث عما فى نفسه دون أن يصغى اليه أحد ·· ويمضى الحديث وتتجدد الذكريات منبثقة من صدور هؤلاء الأفاقين ينفثونها فى الهواء حيث تتنافر ثم تتلاشى كالفقاقيع ، وبالتالى فنحن نشعر باستمرار اننا نعرف هؤلاء الناس معرفة لا تدانيها حتى معرفتنا بتلك النماذج المتقنة التى خلقها ابسن ··· وذلك لأن فن تشيكوف فن شاعرى تعمل فيه الأشياء المضمرة من جانب ، والقيم التى ترتبط بالمواقف من جانب آخر على اذكاء عملية الابداع فى أذهاننا نحن ·· لذلك كان تشيكوف استاذا فى فن الكشف عن الابتذال وفساد الذوق فى كل مكان وهو فن لا يمكن أن يتقنه الا رجل يتطلب الكثير من الحياة ، كما لا يمكن اتقانه الا من خلال الرغبة الملحة فى أن يصبح الناس بسطاء فى جمال وتناسق ، وقد وجد الابتذال وفساد الذوق ـ فى تشيكوف ـ قاضيا قاسيا بل لا يعرف الرحمة ·· ولعلنا الآن أقدر على فهم فلسفته التى تدين ـ باستمرار ـ معوقات الارادة الانسانية ، ومثبطات الموهبة البشرية ، ومحبطات الفعل الانسانى ·· وكثيرا ما ترددت هذه التيمة الرئيسية فى أعماله القصصية والمسرحية ، وخاض معاركه القاسية ـ وحياته نموذج حى لذلك ـ ضد التفاهة ـ مثلا ـ فحينما يكون المرء شابا قد تبدو التفاهة فى نظره مجرد شىء مسل لا اهمية له ،

ولكنها لا تلبث أن تحيط بالانسان شيئا فشيئا وتتفشى بضبابها الرمادى فى عقله ، ودماغه كالأبخرة السامة حتى يصبح كاللافتة القديمة الصدئة ، فى يوم من الأيام كان مرسوما عليها شىء ما ، أما الآن فلم يعد أحد يستطيع التعرف على ماهية هذا الشىء ٠

ولقد استطاع تشيكوف منذ قصصه الأولى أن يروى ما فى محيط التفاهة الكئيب من مهازل مفجعة مشئومة ، وما عليك الا أن تقرأ قصصه الاولى (الفكهة) بعناية لترى كم من الأشياء القاسية الكريهة استطاع تشيكوف أن يلحظها فى أسى ثم اخفاها بعد ذلك خلف التعبيرات الفكهة والمواقف المضحكة ٠٠ لقد كان أرق وأكثر تواضعا من أن يقول للناس بصوت عال وبصراحة يجب أن تكونوا أكثر رقة وسموا ٠٠ وظل يعيش دائما على أمل يتلوه أمل فى أن الناس قد يخطر لهم من تلقاء أنفسهم أنه ينبغى أن يصبحوا أكثر رقة وسموا ، ودفعه ازدراؤه لكل خسيس وحقير الى أن يصف الجانب المعتم من الحياة بلغة الشاعر السامية وروح الكاتب الفكهة الرقيقة ، فلم يفطن معظم الناس الى النقد المرير الذى ضمنه مؤلفاته خلف هذه الواجهة اللامعة ٠

بل اننا فى كل قصة من قصص تشيكوف الفكهة ـ مثلا ـ نستطيع أن نسمع ذلك القلب الانسانى النقى المخلص وهو يتنهد فى عمق تنهدة يائسة مشفقة على هؤلاء الناس

الذين لا يحترمون كرامتهم الانسانية ، ويخضعون لقوى الشر بلا مقاومة ، ويعيشـــون كالعبيد لا يؤمنون بشيء أكثر من حاجتهم الى أن يمـــلأوا بطونهم كل يوم بأغلى طعام يمكنهم وضع أيديهم عليه ، ولا يشعرون بشيء غير الخوف من أن يعتدى عليهم من هو أقوى منهم وأشـــجع ولعلنا الآن أقدر على الاقرار بأننا لم نعرف فنانا استطاع مثل تشيكوف أن يدرك بوضـــوح ودقة طبيعة المآســى الكامنة فى تفاهات الحياة الصغيرة ، ولا نعرف كاتبا مثله استطاع أن يصور الناس بقوة وعنف وضح من خلالهما كل ما فى حياة الطبقة البرجوازية من فوضى قذرة مثيرة للاشفاق ٠

لقد كانت الوضاعة وفساد الذوق هما عدواه اللدودان وقد ظل طول حياته يقاتلهما ويسخر منهما ويصـــورهما بقلمه الحاد المتحمس ، وكان باستطاعته ان يشـــير الى عفونة الوضاعة حتى فى المواضع التى يبدو فيها كل شيء رائعا ومريحا بل ولامعا عند النظرة الأولى ٠

ولذلك فنحن الآن أقدر على فهم تثمين تشيكوف لقيمة العمل الانسانى ، حتى أنه ــ كما قال جوركى ــ اعتبره أســـاسا للثقافة ، فهو المقابل والمكافىء الشريف للوجود الانسانى وهو السلاح المشهر دائما فى وجه التفسخ الداخلى ٠٠ ومن هنا ظلت السمة المميزة الواحدة الثابتة لديه ، فى سعيه الى ايجاد معنى للحياة ، هى فى تقديسه المستمر

للعمل الانسانى فى أروع تجلياته فكرا وارادة وكينونة ، ولذلك كان البحث عن الحقيقة الانسانية هو الذى يشكل بالتالى الحماس الداخلى لقصص تشيكوف ومسرحياته على السواء .. ولذلك تدور الشخصية التشيكوفية ـ بشكل عام ـ بين شقى الرحى اللذين تمثلهما من جهة الرغبة فى أن يصبح المرء أفضل ، والرغبة فى أن يعيش حياة أفضل ، مع تأكيده على أنه من المستحيل فى فوضى حياتنا المعاصرة أن نوحد بين هاتين الرغبتين فى كل منسجم ولقد كان لفهم تشيكوف الحاد والواعى لهذا الانقسام فى النفس البشرية ـ وكما لم يفهمه أى انسان آخر ـ أثره فى تصويره للمآسى المضحكة الناتجه عن هذا الانقسام فى اشكال بسيطة واضحة واخاذه لم يستطع أحد أن يتفوق عليه فيها ، ان ما يقوله تشيكوف ليس فيه جديد ، ولكنه يقوله بطريقة مقنعة صريحة ، وببساطة مذهلة ، ووضوح تام وبصدق لا يدحض ، وكل ما يريد قوله يضعه دائما فى شكل جميل أخاذ وبسيط فى الوقت نفسه الى حد السذاجة فيضيف بذلك قوة جديدة الى المضمون ، فقوة موهبته الهائلة تتمثل على وجه الدقة فى هذه الحقيقة ، وهى أنه لا يخترع ابدا شيئا من خياله ، ولا يصور شيئا لا وجود له حتى ولو كان فائق الجمال ومرغوبا فيه الى أبعد حد ، كما أنه لا يحاول أن يجعل شخصياته أفضل مما هى فى الواقع .

ولعلنا بعد هذا الحديث الطويل اقدر على فهم ما

احدثه تشيكوف من ثورة درامية على شكل المسرح السائد في عصره وعلى المفهوم الدرامي نفسه والذي تناقض فيه تناقضا يكاد يكون تاما مع المفهوم الارسطاطاليسي للمأساة ونستطيع أن نلخص أهم هذه السمات الثورية في النقاط الآتية ·· فالمسرح التشيكوفي ، انطلاقا من مفهومه لدراما الحياة العادية ، لا يركز على عدد قليل من الشخصيات وبالتالي فلا يوجد البطل الفرد في مسرح تشيكوف ، ولأن الأحداث في ذاتها لا تشكل الأهمية الأولى في مسرحه ، ولذلك يخلو مسرحه أو يكاد من الأحداث العنيفة أو المباشرة ولا تتحدد أهميتها الا بالقدر الذي تساهم به في تضويء الحدث الداخلي أو الحدث غير المباشر · والملاحظ في مسرح تشيكوف أن تلك الأحداث المباشرة الفاجعة – عادة – لا تقع على خشبة المسرح ، وانما تقع خارجه ، أو ينقلها لنا رسول ·· واستمرارا في تأصيل هذا النهج الدرامي تجنب تشيكوف (الشخصية – النمط) في مسرحه والتي سادت تسيدا كبيرا في مسرح عصره ، كما ان هدف الدراما الحديثة – كما حدده – هو الافصاح عن العالم الداخلي للشخصية ، لذلك تجنب تشيكوف المباشرة في معالجة الكثير من المواقف (لوباخين وفاريا في بستان الكرز) على سبيل المثال ، كما اننا نلاحظ أن الملامح الطبيعية (الجو) في مسرح تشيكوف ، ليست مجرد ديكور في المسرحية وانما هي داخلة في النسيج الحي للحم المسرحية التشيكوفية ومن هنا وصفه البعض بأنه (مسرح جو) ·

٣ ـ مفهوم الرمز عند تشيكوف :

لأن تشيكوف يعنى ـ بالدرجة الأولى فى مسرحه ـ بالتعبير عن الروح من خلال حركات ظاهرية لابطاله ، ومعنى هذا من وجهة نظر التكنيك أنه مسرح يزاوج بين الواقعية والرمزية وهذا هو سر الجمال والشاعرية اللتين تمتاز بهما مسرحياته ، وهنا نجد أنفسنا مضطرين للاختلاف مع الناقد ريموند ويليامز فى كتابه (المسرحية من ابسن الى اليوت) لشجبه هذه المزاوجة بين الواقعية والشاعرية الرمزية متصورا أن هذه المزاوجة انما تشكل ضعفا واضحا فى الاتجاه الواقعى ، وتأكيدا لقصوره عن الاكتمال فى ذاته ، بحجة استناده الى ما قد نستطيع ان ننسبه الى غيره من المدارس والاتجاهات (الرمزية) ـ هنا ـ وفى الواقع فلا أجد أبلغ للرد على هذه الملاحظة من كلمات تشيكوف نفسه والتى وضعها على لسان بطله كونستانتين تريبليوف فى مسرحية (طائر البحر) ..

« .. على الانسان أن يكتب دون أن يفكر فى شكل كتابته على الاطلاق ، بل يدع هذا الشكل ينساب تلقائيا من نبع روحه .. » .. لذلك كان على الناقد ريموند ويليامز أن يصوغ مقولته الشاجبة للمزاوجة بين الواقعية والرمزية فى مسرح تشيكوف بشكل لا يدين هذه المزاوجة على اطلاقها ، وانما يدين مجرد الجمع بين الاتجاهين بشكل ميكانيكى مفتعل ، أما أن يصل كاتب كتشيكوف الى النجاح فى نسج الاتجاهين بهذه العبقرية للخروج بنسيج عضوى

متناسق من الواقعية الشاعرية فهذا انجاز يضاف للتراث المسرحى العالمى يحمد له • فالرمز جزء من النسـيج الواقعى للدراما التشيكوفية لا حيلة فنية مقحمة عليه ، وهو رمز ينبض تحت جلد هذا النسيج الواقعى ليجمع شـتاته فى قبضة مجموعة من الرؤى الفكرية الشاملة ، أنه محاولة تجميع جزئيات الواقع من خلال معادل عام ، رمزى وواقعى فى آن ، للوصول الى تعميمات فلسـفية نابضة بالحياة بعيدة عن التجريد لأنها وليدة ذلك البناء الرمزى والواقعى أو بالأحرى وليدة الحياة •• ولكن من أين أتت هذه الشاعرية فى مسرح تشيكوف الواقعى أساسا؟ •• ولأننا تحدثنا من قبل عن واقعية تشيكوف • وقلنا ان تشيكوف لم يكن اطلاقا متخصصا فى وصف الحياة العادية حتى فى قصصه المبكرة ، فما يهمه فى الحياة العادية ـ قبل كل شىء ـ هو الانحطاط الروحى للشخصية الانسانية فلم يبق لنا الا أن نلقى الضوء على منابع الشاعرية فى مسرح هذا الكاتب الفذ •• تنبع هذه الشاعرية بالدرجة الاولى فى أعمال تشيكوف من كونه كاتبا يعنى بالعالم الداخلى للانسان وبحركة الروح وبالحدث غير المباشر •• ولعل هذه السمات ـ كما نعرف من ألصق السمات بالشعر •• الذى يجوب دائما فى الداخل •• حيث هذا الكنز الخبىء الغريب •• باحثا عن الجوهر والمكنون ، لا يعنى بالخارج الا بقدر ما يساهم به فى اضاءة هذا الداخل السحرى •• فالشعر هو فارس الروح وجناحها المحلق •• كما وانه أبعد ما يكون ـ بحكم تكوينه الفريد ـ عن المباشرة أو

الحارض من الاحـــداث ، هذا من ناحية ، ومن ناحيـة أخرى ، فان تشيكوف ـ كصاحب أســلوب ـ هو الكاتب الوحيد الذى وفق الى أبعد حد فى فن الكتابة بطريقة تقدم الكثير من الافكار بأقل عدد من الكلمات ، وهذه الخاصية هى بالتحديد من أخص خصائص الشعر اللصيقة بجوهره ومعناه ، فالشـــعر هو فن التكثيف والتقطير والتركيز ، الذى لا يعنى بالجزئى والهامشى ، بل يحاول الوصـــول الى استكناه كبد الحقيقة بلغة برقية صـــاعقة لا تتردد ولا تطيل ولا تصف ولا تسهب ولا تتسهل ٠٠ وأخيرا ٠٠ فاصطناع تشيكوف للرمز فى مسرحه ساهم فى تأصيل هذه الشاعرية التى اندمغت بواقعيته فى كل جديد ٠٠ واكن ما هو مفهوم الرمز عنده ؟ ٠٠ علينا ان نلاحظ ـ ابتداء ـ ان مسرح تشيكوف لا توجد فيه ـ بحكم تكوينه وتركيبه المناسب وكما ذكرنا من قبل ـ (الشـــخصية ـ النمط) التى من الممكن ان تضطلع من أول العمل الى آخرة بالقيام بدورها كمعادل رمزى كامل لمعنى من المعانى كما قد نجد فى مسرحية (بيرجينت) أو مســـرحية (البطة البرية) لابسن ـ مثلا اذ تبرز هيدفيج فى (البطة البرية) كرمز معادل تماما للبطة البرية فى مســـرحية ابسن ، حتى انه عندما يطلب من هيدفيج قتل البطة البرية تذهب لتطلق النار على نفسها بدلا من أن تقتل البطة لتضـــعنا ازاء الوعى التام بعملية التبديل الكامل بين الرمز والشخصية حتى أنه يجوز لاحدهما ـ فى لحظة ما ـ أن يقوم بديلا عن الآخر ، وهذا المنهج فى التعامل مع الرمز لدى ابسن

يختلف تماما عن منهج تشـــيكوف فى معـــاملة الرمز ، فتشيكوف يستخدم الرمز فى مسرحياته استخداما موضعيا وليس استخداما عاما ، فهو لا يجعل كل شخصياته ترمز الى حقائق روحية معينة تخفيها هذه الشـــخصيات فى أعماقها ، بل هو يختار بعضا من الشـــخصيات وينشىء بينها وبين أحد الرموز علاقة تماثل بحيث لا ينهض الرمز بديلا عن الشخصية بل يصبح معادلا لها ، حتى ان الرمز ـ بهذا الفهم ـ يســـتطيع أن ينهض كمعادل لأكثر من شخصية واحدة فى لحظات مسرحية مختلفة ، فالرمز فى مسرح تشيكوف وجه آخر للشخصية وليس بديلا عنها ، والشخصية ـ فى موقف معين ولحظة معينة وليس بشكل مطلق ـ تعبير آخر عن الرمز ، ومن هنا تأتى شـــاعرية مسرح تشيكوف .

٤ ـ مفهوم البطل عند تشيكوف :

قبل أن أنتهى من هذا الجزء فى الدراسة أحب أن أقف قليلا فى النهاية عند مفهوم البطل التشيكوفى هذا البطل الذى ينتزعه تشيكوف ـ دائما ـ من حياته العادية عموما ، لينقل لنا من خلاله كل ما تحويه هذه الحياة من مآسى وتعاسات ، فتشيكوف شأنه شأن بطله المفضل ـ هذا ـ غير راض عن نفسه ، لا لأنه ينفذ رســـالته التى اختارها بشكل سيىء ، وانما لأن كل ما يفكر به ويفعله يبدو له ضئيلا وتافها ، وليســـت الهوة بين الهدف وتحقيقه هى التى تثقل عليه وتجبره على تحطيم حياته الداخلية وانما

ادراكه لقصوره الانسانى الذاتى بشـــكل عام ، هذا هو المفتاح الأساسى لفهم ابطال تشيكوف ولفهم منطلق تشيكوف الرئيسى فى معالجة شخصياته فهذه الأزمة الوجودية التى كانت سؤالا مطروحا على تشيكوف طوال سنى حياته ..

هى أزمة أبطاله مع اختلاف فى الدرجة والنوع دائما ، غير ان بطل تشيكوف لا يفكر بالضرورة على هذا المســـتوى الفلسفى العريض ، ولا يجرد وجوده كله هذا التجـريد الميتافيزيقى الحاد ، حتى ليصبح هذا الوجود برمته ـ فى لحظة مفاجئة ـ تعاسة لا تجد حلا لنفســـها ازاء وعيها بقصورها الانســـانى الفظيع .. ولكنه ـ هذا البطـــل التشيكوفى ـ حتى عندما يفكر بآفاق تاريخية واســـعة ، يبقى عموما فى اطار الحياة العادية ، أى ضمن ما يحيط به مباشرة . ولما كان تشيكوف قد تخلى عن المفهوم القديم للمأساة ، وجنح بالحوار الى الايماء والشاعرية فقد ترتب على هذا ان تخلى عن فكرة البطل بالمعنى التقليدى للكلمة بصورة أصبح معها البطل المســـرحى ليس الفرد ولكنه الحالة التى يقدمها من خـــلال مجموعة من التنويعات البشرية على هذه الحالة ومجموعة من التنويعات المرافقة على الحالة المضادة حتى تعمق كل مجموعة احســـاسنا بالأخرى ، وتضىء لنا شتى جنبات أعماقها ، لذلك من العبث ان نصف شـــخصياته بأنهم (أبطال) .. ان كل واحد منهم هو (كل واحد) .. هو رجل الشارع بمشكلاته وأسراره ، بضعفه ومخاوفه ، بافراحه وأحزانه .

وربما استطعنا ان نبرز ما نعنيه هنا اذا استدعينا الصورة المقابلة للبطل عند تولستوى ففى الوقت الذى نلحظ فيه ان بطل تولستوى هو – برغم كل شىء – شـــخصية استثنائية ، نلحظ بالمقابل أنه يمكن لأى شخص أن يصبح بطلا لتشيكوف ·· ولذلك كان ما يميز تشيكوف عن أسلافه يكمن فى أنه اذا كان أولئك – كل على طريقته – يهتمون بقضية نشاط الانسان من أجل خير المجتمع ، فان تشيكوف اهتم – بدرجة أساسية – بقدرة الانسان (بطله) على أن يصبح نفسه وان يقرر مصيره بحرية ·· فتشيكوف يثمن فى بطله حرية تقرير مصيره واذا انتقلنا الى الســـمات النفسية الخاصة ببطل تشيكوف ، ادركنا لأول وهلة أن انسان تشيكوف وحيد جدا ، وهو يشتاق الى الناس دائما، واذا كان الانسان عند تولستوى يسعى الى الوحدة مع جميع الناس على أرضية الآراء أو القضية المشتركة فان البطل عند تشيكوف يتعطش لرؤية ما هو انسانى فى الناس وحســـب ·

ويتواجد بطل تشيكوف كليا فى الحياة العادية ، كما أنه فوق الحياة العادية فى الوقت نفسه ، أنه يرفض الحياة العادية المحيطة به باعتبارها مناقضة للطبيعة البشـــرية ذاتها ، والحياة العادية عدوة له ، القضـــية الأساسية بالنســـبة له الا يخاف هذا العدو ، ان ما يطلب منه هو النظرة الواعية والطبع الثابت ، أى ما ينبغى أن يتميز

به الانســـان العادى الذى هو انســـان حقيقى فى الوقت نفســـــه ٠

فبطل تشيكوف المفضل انسان يعرف قيمة نفســـــه وقيمة العالم المحيط به ، ولذلك نلاحظ أن أكثر ما يشغل بطل تشيكوف ـ وهو يتأمل نفسه وحياته ويراجع تاريخه ـ أنه يفعل ذلك عادة بعد فوات الأوان ، اذ أن الحيـــاة تكون قد مرت من جانبه ٠٠ أما المقياس الذى يقيس به نفسه والناس المحيطين به ، فهو موقف الانسان من قضيته الخاصة ٠٠ ومن الآخرين ٠٠ ويكتشف البطل التشيكوفى ـ فى كل مرة ـ أنه تعيس ، أو أنه لم يعش كما يجب ، وأنه يشغل نفسه بقضية غير حقيقية ، بينما القضـــية الحقيقية فى مكان ما بجانبه ، لكنه لم يعرها أو لا يعيرها انتباهه ٠٠ لذلك كان بحث تشيكوف الدائم عن بطل يستطيع فهم نفسه ويساعد الناس كذلك على فهم أنفسهم ، وهو لا يهتم بالمعتقدات الفلسفية لبطله بقدر ما يهمه أن يكون هذا البطل قادرا على التعامل مع نفســـه ومع الآخرين بطريقة انسانية ، ولذلك كان بطل تشيكوف دائما يناضل ضد نفسه قبل كل شـــىء من أجل أن يصـــبح مثالا لهذا (الانسان ـ الحلم) ٠

قراءة جديدة لـ ((نورس)) تشيكوف(*)

طائر البحر :

« كوميديا تتضمن اربع شخصيات نسائية وست شخصيات رجالية وأربعة فصول وبحيرة، وحديث طويل عن الأدب ، وخمس توتات من الحب » .

.. هذا ما قاله تشيكوف ـ بطريقته البرقية المحكمة ـ عن مسرحيته « النورس » فى خطابه الى صديقه سوفورين .

مستوى الحدث المباشر :

(طائر البحر) ـ مسرحية تدور أحداثها فى ضيعة سورين المتاخمة لبحيرة جميلة فى مكان هادىء من الريف الروسى ، حيث تحلق هناك دائما طيور البحر ، ويقيم فى هذه الضيعة ـ مع خاله سورين ـ الشاب كونستانتين تربيليوف الذى تملؤه احلام الشباب الوردية عن المستقبل

اللامع فى دنيا الكتابة والتأليف للمسرح ، والشاب لا تنقصه الموهبة برغم أنه لم يكمل تعليمه الجامعى ، ويعيش قصة حب متفتحة مع جارته الشابة نينا التى تهوى التمثيل وتحلم هى الأخـــرى بأن تكون يوما ممثلة كبيرة مثل اركادنيا والدة حبيبها تريبليوف ، وهناك أيضا ماشا ابنة شامرايف ناظر ضيعة سورين التى تحب كونستانتين ولكنه لا يعيرها التفاتا فى الوقت الذى يحبهـــا فيه ميدفيدنكو المدرس ولا تعيره هى الأخرى التفاتا أما أمها بولينا زوجة شامرايف فهى فى حالة طراد مستمرة للطبيب دورن الذى لا يبادلها مشاعرها ، وان كان هناك ما يشير ـ خاصـــة فى النص الأول للمســـرحية ـ الى أنه كانت بينهما علاقة قديمة ، وهناك ما يشير أيضا فى هذا النص الأول الى أن ماشا هى ابنة الدكتور دورن وليست ابنة شامرايف ناظر الضيعة ولكن هذا غير واضح تماما فى الصورة النهائية للنص ٠

وتبدأ الأحداث بوصول اركادنيا والدة تريبليوف هى وصديقها الكاتب الشهير تريجورين لقضاء بضعة أيام فى الضيعة ، حيث يبدأ كونستانتين فى نفس الوقت فى الاعداد لمسرحية من تأليفه تؤديها نيناجارته وحبيبته ، مصطنعا البحيرة كخلفية حقيقية تدور أمامها الأحداث ، وحينمـا يبدأ العرض تسخر والدته من مسرحيته فيأمر بانزال الستار مصابا بخيبة أمل شديدة وتلتقى نينا ـ فى هذه الاثناء ـ بتريجورين (الرجل ـ الحلم) أو (الرجل ـ المثال) الذى تقع فى هواه وتهرب من أهلها اليه فى موسكو لتصـــبح

عشيقته بعد أن قالت له · تقبل حياتى) · ليملها ويهجرها بعد أن ينجب منها طفلا يولد ميتا ، محطما بذلك قلبها، كما تحطم من قبل قلب حبيبها تربيليوف حينما هجـــرته ، وحاول بعد هجرانها له أن ينتحر ولكنه فشل فى محاولته ويخوض تربيليوف ــ معذبا بحبه ــ تجربة الكتابة وينجح فى ذلك بعض النجاح الذى لا يشبع فيه كل ما يصبو اليه، وكل ما يتصور أنه أهل له بالفعل ، هذا فى الوقت الذى تخوض فيه نينا معترك الحياة الصـــعبة القاسية بعد أن هجرها حبيبها تريجورين لتصـــــطدم احـــلامها الوردية ببشاعة الواقع الفظ ، ولكنها تصر على مواجهته وجلاده حتى تنتصـــر ارادتها فى النهاية ، وتعود بعد ان حققت نفسها وانتصرت ارادتها لتلتقى بتربيليوف الذى ظل ينتظرها ويأمل فى عودتها اليه من جديد ، ولكنهما حينما يلتقيان يكتشف كل منهما البون الشاسع الذى أصبح فاصلا رهيبا بين أحدهما والآخر ، ويقارن تربيليوف بين عظمة ما حققته نينا فى فرض ارادتها على الواقـــع المحبط بالقياس الى عجزه هو عن أن يكون ، وهنا يصـــل الى لحظة اليأس الحقيقية ، فيقتل نفسه بالفعل هذه المرة ، كما ألمح ذات مرة الى أنه قد يفعل حينما دخل عليها ممسكا بطائر بحرى قتيل اصطاده فى لحظة ضيق ·

هذه ــ باختصار ــ هى أهم الخطوط الخارجية لأحداث مسرحية « طائر البحر » يصاحبها عدد من الخطوط الأخرى

الأقل أهمية ، وان كانت تساهم ـ بطبيعة الحال ـ مع هذا الخط المحورى الرئيسى فى صنع هذا الجو العام الغريب والمعادل لمعنى الفناء الشـــامل للحرية فى الفن والمجتمع والشخصية الروسية البرجوازية فى العقدين الثامن والتاسع من القرن الماضى ٠

تحليل الشخصيات

١ ـ كونستانتين تربيليوف :

برغم اننا لا نستطيع أن نقول ـ كما ذكرنا من قبل ـ ان هناك بطلا فردا فى مسرح تشيكوف عموما ، وانما هناك الانسان العادى أو الشريحة العادية أو (الحالة) الا اننا نستطيع ـ لحد كبير ـ ان نعتبر كونستانتين تربيليوف بطلا لمسرحية (طائر البحر) ، ليس تربيليوف فى ذاته ، وانما (حالة) تربيليوف ٠٠ تلك الشريحة التى يمثلها للمثقف البرجوازى الروسى فى أواخر القرن التاسع عشر فى أوج تفسخه وانحلاله وعجزه عن المواءمة بين ما يتوق اليه وما يستطيعه حقا ٠٠ وتربيليوف شاب تعوله أمه الممثلة الناجحة اركادينا بعد أن مات أبوه الذى كان أقل فى مرتبته الاجتماعية من مرتبة أمه ، ولعل هذا البعد كان عاملا خفيا راسبا فى لا شعور الأبن والأم قنن منطق التعامل بينهما وأقامه على أساس من الحب (البنوى ـ الأموى) المخلوط بكراهة خفية مشوبة بالاحتقار من ناحية الأم ، وموسومة بالحنق والرغبة فى التدمير واثبات الذات من

ناحية الأبن ، وربما كان هذا الشعور المترسب فى نفس الشاب وراء فشله فى تعليمه الجامعى ، رغبة منه ـ مريضة بالطبع ـ فى اذلال أمه بفشله والنيل من مكانتها وشهرتها ـ كممثلة ذائعة الصيت ولكنها والدة لشاب فاشل ـ وربما كان هذا الشعور نفسه وراء رغبة الشاب المبهمة ـ دائما ـ فى الانتماء الى العالم الذى يجذب اهتمام أمه ويصنع لها مكانتها فى نفس الوقت ، عالم المسرح والكتابة والأدب ، ولقد أذكت علاقة أمه بالكاتب الشهير تريجورين هذه الرغبة فى نفس الشاب ليستحوذ على اهتمامها وعواطفها الذى نجح فى الاستيلاء عليهما هذا الكاتب تريجورين وبالطبع فلم يكن كل هذا ليقوم كمبرر كاف لمحاولة الشاب الانتماء الى عالم الأدب والفن لو لم تكن لديه موهبة حقيقية ، ولكن هذه الموهبة التى حددت نفسها فى اطار ضيق ، وأفق محدود وهامشية فجة ، لم يقدر لها ـ بحكم هذه العوامل ـ ان تجد لنفسها متنفسها الصحيح والصحى ، فبقيت تدور ـ أبدا ـ فى دائرة ضبابية متفسخة وعالم غائم معتم من المعانى المبهمة التى لم تحدد لنفسها هدفا بعينه تنشده وتسعى للوصول اليه ، ومن ثم سقطت هذه الموهبة فى بئر الانحلالية التى تجرد الفن من علاقته بالواقع ، وتقف عند حدود الحلم (بالشكل) الجديد المفرغ من أى محتوى حقيقى ، غائبا عنها ـ هذه الموهبة ـ أن أى تمرد بدون محتوى تاريخى ، ويهدف فقط الى خلق اشكال جديدة لا يكون سوى مجرد ادعاء ، وهذا شىء يصل تربيليوف نفسه الى ادراكه فى النهاية وبعد فوات

الأوان ، ولذلك فقد ظلت مأساة كونستانتين تربيليوف لا تكمن فقط فى افتقاره الى وجود أية فكرة عامة لديه ، وانما تكمن ـ أولا وقبل كل شىء ـ فى حقيقة أنه لا يبحث عن فكره ، فهو غير مكترث بالمرة بالعالم وبالمشاكل التى يطرحها العصر ·· لقد عاش فى عالم باطنى من الجمال من صنعه هو ، عالم منعزل عن الأشياء الموجودة بالفعل فى الحياة الواقعة ، وهذا الموقف الزائف من الحياة هو الذى أفضى الى انتحاره ، أما حبه الفاشـــل لنينا فلم يكن أكثر من القشة الأخيرة ، وهناك فقرة فى مفكرة تشيكوف تقول ·· « ·· ليس لدى تربيليوف هدف محدد ، وهذا هو الذى أودى به الى الموت ·· الموهبة سبب موته ·· » ·· وهو يقول لنينا فى نهاية المسرحية ·· « ·· لقد وجدت طريقك · ولقد نجوت ·· أما أنا فقد انتهيت ·· » ·· وليس أدل على ذلك من الكلمات التى يقولها تربيليوف نفسه لنينا فى معرض حديثهما عن مسرحيته والتى يطرح بها تصوره عن الفن ، هذا التصور الذى عزل عمله تماما عن حركة الواقع، فهو يقول ·· « ·· يجب تصوير الحياة لا كما هى ولا كما ستكون بل كما تبدو فى أحلامنا ·· » فهذا التصور الرومانسى الخائب استهلك موهبة تربيليوف وأفضى بها الى طريق مسدود كان محتما أن تصل اليه ولقد أدرك الدكتور دورن فى حواره مع تربيليوف فداحة الهوة التى يوشك تربيليوف على الســـقوط فيها فقال له محذرا ·· « ·· يجب أن يكون للدراما هدف واضح محدد · لابد أن تدرك لأى شىء تكتب والا ·· فاذا سرت فى هذا الطريق

الخلاق دون هدف واضح سوف تضل ، وسوف تصـــبح موهبتك وبالا عليك ٠٠ » ٠٠ وكانت هذه النبوءة هى أصدق تشـــخيص لحالة تربيليوف ولحـــالة مثقفى البرجوازية الروسية فى هذه الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشر ٠٠

وربما كان فى استقصائنا للدافع المبدئى وراء خوض تربيليوف لعالم الكتابة ما يضىء جوانب مأساته وسقوطه على هذا المستوى ، فحينما لم يكن الشاب يعرف فى سهرات أمه وحفلاتها وبين أصدقائها ، بأكثر من أنه ابن الممثلة الشهيرة ، كان هذا فى نفس الوقت يفعـــل فعله فى ذاته المهيضة ، ويستحث موهبته للخلق ، ولكن لأن هذه الموهبة لم تكن تملك من صدق الرؤية وعرضها ومن الوعى بالحياة والادراك للواقع ما يواكب حجمها الحقيقى سقطت فى بئر التفاهة والسوقية والعجز عن التحقق ، هذه الموهبة التى عزلت نفسها عن حركة الحياة الفوارة فى الخارج لتكتفى بنفسها فقط ، لم يقدر لها النجاح لأنها منعت نفسها عن أهم ما يصـــقلها ويدفعها وهما الحياة والواقع ، لذلك انحصـــر جهد تربيليوف فى البحث عن الشكل الجديد فى المســـرح ، ولكن حتى هذا البحث كان محكوما عليه من البداية لأنه مبحث خاص بنفسه مفرغ من أى محتوى حقيقى ، مبحث لا يفضى الا الى الخواء الروحى والعدم الفنى ، لأن الشكل الجديد لا يعتسف اعتسافا وانما هو ابن شرعى لتجربة مريرة مع الحياة ، ولوعى حاد بالواقع ، وهما بعدين لم يخبرهما تربيليوف المتقوقع فى ضيعة خاله الذى

تعوله أمه ـ مطلقا ·· (وهذا هو انجاز تشـــيكوف فى تجربة حياته) ·· وبرغم ادراك تربيليوف لهذه الحقيقة ، ولكنه لم يستطع أن يكونها أبدا ـ ربما لأنه ادركها فى النهاية وبعد فوات أوان اســـتدراكها ·· فهو يقول فى نهـاية المسرحية ·· « ·· شيئا فشيئا بدأت أوقن أن القضـــية ليست فى الاشكال القديمة أو الجديدة ، فالحقيقة ان الانسان يكتب دون أن يفكر فى أية اشكال ·· يكتب لمجرد أن ذلك ينساب من أعماقه ·· » ·· وحتى على مستوى خوضه لعالم الكتابة ـ فى بعد من أبعاد أزمته ـ منافسا لتريجورين محـاولا بذلك انتزاع شىء من التقـــدير الذى تكنه أمه لحبيبها ·· لنفسه ·· أخفق أيضا فى أن يوجد من نفسه ـ حتى على مســـتوى دعواه بالجديد ـ مكافئا أو معادلا لمنافسه على حب أمه ·· وهو يعلن هذا الافلاس الفنى والروحى بقدر كبير من المرارة والاقرار بالعجـــز حينما يقول ·· « ·· لطالما تكلمت عن الأشكال الجديدة وهأنذا أجد التيار التقليدى يجرفنى (يقرأ) ·· وعند البـــاب يلوح وجه شاحب تعلوه هالة من الشعر المسدل القاتم ·· كلمات مبتذلة ·· (بتأكيد) ·· ينبغى أن أبدأ من حيث استيقظ البطل على ضجيج المطر ، وان أشطب كل ماعدا ذلك ·· وصف الليلة المقمرة طويل ومفتعل ·· لقد شكل تريجورين أسلوبه الخاص فأصبح يعبر عن أفكاره بدون تكلف ·· هو ـ على سبيل المثال ـ يصف التماع الضوء على عنق زجاجة محطمة وانبعاث الظلال على الجســـر من طاحـــونة مائية لتجد أمامك تصـــويرا كامـلا لليلة

مقمرة(**) .. أما أنا فأتحدث عن ضوء خافت ، وبريق نجوم هادىء وصوت بيانو يتهادى من بعيد ويخمد فى ثنايا الهواء العطرى .. « باللعذاب » .. فهو هنا يضـــع يده على الادراك الفاجع بخوائه الروحى على المستوى الفنى وعلى مستوى دعواه بالتجديد كما يعى هزيمته حتى على المستوى الشخصى أمام منافســـه تريجورين الذى خاض هذه المعـــركة من البداية راغبا فى أن يتفوق عليه فيهـا ليستحوذ بانتصاره على اعجاب أمه وحبها .. ولكنه فجأة يجد نفسه وقد خسر كل معاركه بضربة واحدة ، فيقر بافلاســـه وعجزه فى النهاية ويعلنهما خاضـــعا بمرارة اليائس المستسلم ، وفى الحقيقة فلقد ساهمت عدة عوامل فى صـــنع عقدته المركبة من تريجورين على وجه خاص ، وهنا تكمن مأساة تربيليوف الحقيقية فبالاضافة الى أنه منافسه ـ المنتصر ـ على حب أمه ، بكل ظلال هذه العلاقة الهاملتية .. فأمه تزوجت أباه الوضيع بالنسبة لها وأنجبته كشاهد مستمر يذكرها بخطئها ويدفعها من جانب خفى الى احتقاره ، والى احتقار خطئها فيه ، كما ساهم هو بسلوكه معها وبفشله فى دراســـته وبمحاولة اقتحام عالمها الفنى بشكل (انحلالى) ـ فرأيها ـ وبحقده على حبيبها ، فى ترسيخ هذا الشعور من ناحيتها .. وفى الحقيقة فان هذه الظلال الهاملتية فى علاقة تربيليوف بأمه ليســـت محض

(**) هذا الوصف لليلة المقمرة منتزع بالتحديد من قصة (ذئب) لتشيكوف نفســه .

استقراء واســـتنتاج ، بل انهما فى لحظة من اللحظات يتبادلان حوارا كاملا منتزعا من هاملت شكسبير وملقيا بكثير من الضوء على طبيعة العلاقة بينهما ٠

اركادنيا : أى هملت ٠٠ كفاك كلاما ، فأنت تحـــول عينى الى أعماق نفسى ، فأرى فيها بقعا معروقة سوداء لن تزول لها صبغة ٠

تربيليوف : (من هاملت) ٠٠ دعينى اعتصر قلبك فهذا ما أنويه ان كان قلبك من مادة يمكن النفاذ اليها ٠

وليس أدل من هذه الجمل الهاملتية ــ كما يقول الناقد صبرى حافظ ــ على اوديبية العلاقة بين تربيليوف وأمة ٠٠ أما العامل الثانى الذى ساهم فى صنع عقدته من تريجورين ٠٠ فهو أن تريجورين لم يكتف بالاستحواذ على أمه ٠٠ بل استحوذ أيضا على حبيبته نينا التى وقعت فى غـرام الكاتب الكبير وهربت من أهلها لتصبح عشـــيقته فى موسكو لينجب منها طفلا ثم يلفظها بعد ذلك وهو ماعبر عنه تربيليوف بقوله ٠٠ « سئمها تريجورين فعاد الى حبه القديم كما كان منتظرا ، وعلى أى حال فانه لم يتخـــل يوما عن قديمه ولكنه من ضعف شخصيته كان يجمع بين هذا وذاك ٠٠ » وتريجورين حينما قال ٠٠ « أسجل خاطرا ٠٠ فكرة تراودنى ٠٠ مشروع قصة قصـيرة عن فتاة مثلك ٠٠ شابة تعيش منذ الصغر على شاطىء بحيرة ٠٠ وهى كطائر البحر تعشق البحيرة ٠٠ كطائرالبحر كانت

سعيدة ·· طليقة ·· وبالصدفة جاء شخص ولمحها فقتلها لمجرد التسلية ·· كهذا الطائر ·· كان وكأنه يستقرىء ماسيفعله ـ مستقبلا ـ بالفتاة فهذا الشخص الذى كاد أن يحطم حياة نينا بسبب نشوة عابرة أو نزوة أنانية لم يكن الا هو ·· تريجورين نفسه ·· ولكن هذا لا يدفعنا الى الاشتراك مع معظم النقاد فى التوحيد بين مصير الطائر البحرى وبين مصير نينا ـ برغم كل الدلائل المباشرة التى قد تسهل لنا مثل هذا التصور · من كلمات تريجورين (التى لم تكن بالفعل أكثر من فكرة لقصة قصيرة) ومن توقيع نينا فى خطاباتها لتربيليوف ·· بالطائر البحرى ـ ولكن كل هذا لا يجعلنا نعقد الصلة المصيرية بين نينا وبين الطائر البحرى ، بل نحن أميل الى عقد مثل هذه الصلة بين الطائر البحرى وتربيليوف نفسه ، فهو الذى توحد مصيره فى النهاية بمصير النورس توحدا كاملا ، فى الوقت الذى كانت فيه رحلة حياة نينا وتجربتها هروبا من مثل هذا التوحد مع مصير النورس ، برغم ما قد نخدع به ـ شكليا من بعض الروابط المباشرة التى قد تربط بينهما ، خاصة ان تربيليوف ـ وهذا يؤكد رأينا ـ عندما اصطاد الطائر ووضعه عند قدمى نينا قال لها ·· « قريبا سأقتل نفسى بهذه الطريقة ذاتها ·· » وان كنا نقر ـ مع ذلك ـ بأن هذا الرمز الشفيف (النورس) صالحا للتوحد بأكثر من مصير ·· وبأكثر من شخصية من شخصيات المسرحية كلها ·· أما العامل

الثالث الذى ساهم فى صنع عقدة تربيليوف المركبة من تريجورين ·· فهو احباط تربيليوف وعجزه عن أن يطاول فى قـــامته تريجورين أو أن يقـــترب منهـــا ·· وهذا الاســـــتحواذ الثلاثى من تريجورين على الأم والحبيبة والنجاح الأدبى ·· أى على ما يشكل قيما محورية فى نفس الشاب كونســـتانتين ·· وعلى كل ما قد يكون وراء تمسكه بالحياة وحبه لها ·· وعلى كل ما قد يكون سببا وراء فرحته بالوجود ـ خاصة انه لا يستند الى فـــكرة عامة أو الى سند عقائدى وطيد أو الى ارادة مجالدة ـلذلك كان هذا الانفلات الثلاثى (الأم ـ الحبيبة ـ النجاح) ·· هو الضربة القاصمة التى وجهت الى هذا الكيان الذى لم يكن قويا فى يوم ما بالدرجة التى يتجاوز بها فجيعته ·· ومن هنا اقترب من نهايته المأساوية المحتمة بحكم مقدمات تكوينه المعين وتركيبه النفسى الخاص ·· ولكن ما الذى صنع هذه النهاية بشكل محـــدد ؟ ·· حينما خفق قلب تربيليوف ـ فى بداية المسرحية ـ بحب نينا ، هذا الحب الرومانسى القائم على الوهم والخيال والبعد عن الواقع، وكانت نينا هذه الفتاة الغفل لازالت تشـــاركه أوهامه وأحلامه وخيالاته ، وكانا فى هذا الوقت يشربان معا من كأس ســـعادتهما الهشة تلك · ســـعادة الجهل بالحياة لا سعادة الوعى بها ·· سعادة اغفال الواقع لا ســعادة مجابهته ·· سعادة مخادعة ســاهم فى تجســـيدها لهما شبابهما وعالمهما المغلق المحدود الذى يعيشان فيه بعيدين

عن الحياة خارجه بكل عتوها وتلاطمها ·· ولكن ما ان خرجت نينا ـ بحبها لتريجورين ·· هذا الحب الرومانسى المحلق أيضا ، الذى جعلها تتصوره الها من آلهة الجمال والفن ـ ما ان خرجت الى واقع الحياة وصدمت فى حبها ، وفجعت فى تصورها للحياة والفن والحب وأدركت ان هذه المعانى لايصل اليها الانسان الا عبر طريق ملىء بالعذاب والألم والمعاناة والجهد ، وصقلتها هذه التجارب القاسية ليحدث لها اكتمال الشخصية وتبلورها فى النهـاية من خلال رحلتها فى صراع عوامل الاحباط واليأس والفشـل ولتصل خلال هذه المعركة الى الفن الحقيقى والى التعبير الحقيقى والى أن تكون ممثلة حقيقية تجيد فنها وتتقنه ، ثم تعود الى الضيعة بعد ادراكها الجـوهرى هذا لمعنى الحياة ، هذا الادراك الذى دفعت ثمنه غاليا من شبابها ودمها وأعصابها وفشلها ·· تعود بهذه المحصلة الغالية لتواجه تربيليوف قائلة له ·· « أهم شىء فى عملنا سواء كنا كتابا أم ممثلين ليس التألق ولا الشـهرة ولا المجد ولا كل الأوهام التى كنت أحلـم بها ، ان أهم شىء هو القدرة على التحمل ·· هو ان تتعلم كيف تحمل صليبك وتتمسك بايمانك اننى مؤمنة ولهذا فاننى أقهر آلامى ·· وعندما اتذكر رسالتى اجدنى لا أخاف الحياة ·· » وفى هذه اللحظة اكتملت عناصـر المأساة بالنسبة لتربيليوف الذى عادت نينا لتجده حيث تركته من زمن لازال يتخبط فى فوضى التهويمات باحثا عن الشكل الجديد ، وباحثا

عن المعنى الذى لم يكن من الممكن ان يعثر عليه بدون أن يدفع الثمن الذى دفعته نينا ، لذلك لم يطرأ عليه جديد اللهم الا أحساسه البشـــع بالهزيمة أمام نينا أيضا ·· نينا التى تحققت برغم كل شىء وفرضت ارادتها على كل مايحبطها ·· وخلقت من ألمها قوة جديدة اضـــافت الى شخصيتها وصقلت وعيها وارتقت بفنها بينما ظل الألم بالنسبة له ألما كما هو ، والعذاب عذابا ، لاغناء فيهما ، لأنهما ألم وعذاب مفرغين من أى محتوى حقيقى قادر على أن يحولهما من عذاب وألم مجـــردين الى عذاب وألـــم خالقين ودافعين ·· وكان هذا الوعى هو القشـــة التى قصمت ظهر البعير ·· ولقد شفت كلمات تربيليوف لنينا فى نهاية لقائهما عن ادراكه ـ أخيرا ـ لفداحة الخسارة ولبشاعة الهوة التى تردى فيها ، والتى وضعت النهـاية لمأساته ·· بالموت بعد أن استنفذ كل مبرر لوجوده حتى أمام حبيبته القوية المنتصرة على واقعها المـــر وكان رد تربيليوف على نينا منطقيا مع وعيه هذا الجديد المتأخر فى نفس الوقت ، ومفصحا عن النهاية الوشيكة ·· قال لها ·· « لقد وجدت طريقك وأصبحت الآن تعرفين الى أين تمضين أما أنا فما زلت أتخبط فى فوضى التهويمات والرموز دون أن أدرى لهذا كله مآلا أو جدوى · اننى لا أومن بشىء · ولا أدرك لوجودى رسالة ·· » وهنا ·· يتوحد مصيره بمصير الطائر البحرى ·· ويطلق النار على نفسه ليضع حدا لهذه الحياة الجوفاء الفارغة المنتهية بالفعل منذ أمد

طويل ، فتحقق نينا ووعيه بهذا التحقق وضعه ازاء الادراك الحاد ـ الذى كان موقنا منه من قبل وان كان يخدع نفسه ـ بأنه قد هزم الهزيمة الأخيرة ·· وان كان قد انتحر من قبل انتحارا فاشلا لفقده لحبه (نينا) ·· فهو هذه المرة ينجح بالفعل لأنه فقد الفرصة لا للحصول على حبها فقط هذه المرة ، بل الفرصة فى الحصول على احترامها ·· فى أن يوازيها قامة ويطاولها ارادة وقوة ·· وكما قال الناقد ف · برميلوف فى تحليله للمسرحية ·· « حينما نتأمل حالة نينا ، نجد أنفسنا نهتف قائلين الموهبة· ماأعظم شأنها ·· وحينما نتأمل حالة تريبليوف نهتف قائلين ·· الموهبة · ما أقل شأنها ·· !

٢ ـ نينا ميخايلوفنا زاريتشنيا :

فتاة تعيش على شاطىء البحيرة فى عالم ساج من الأحلام الوردية ، يملؤها الأمل فى أن تصبح يوما ما ممثلة كبيرة كجارتها أركادينا والدة تريبليوف الذى تجمعها به رغبة مشتركة تدور فى رأس كل منهما فى ان ينتميا الى عالم الفن الساحر ، هى كممثلة وهو ككاتب مسرحى ، تهرب اليه بين الحين والحين من عسف أبيها وزوجة أبيها أفكارها خيالية عن الفن والحب والحياة ، يهيأ لها فى هذه الفترة الباكرة الغضة أنها تحب تريبليوف ، وتشترك معه فى الاعداد لمسرحيته التى قرر أن يعرضها فى حضور أمه

وصديقها والتى تؤديها نينا مصطنعا البحيرة كخلفية حقيقية تجرى أمامها أحداث المسرحية ، وتحبط اركادينا محاولة ابنها وتسخر منها فيأمر بأنزال الستار متجرعا لكأس فشله الأول ، ويتاح لنينا فى هذه الاثناء ان تلتقى بالكاتب الكبير تريجورين الذى كانت تقرأ له دائما بل وتحفظ الكثير من كلماته عن ظهر قلب ، وترسم له فى خيالها صورة مثالية محلقة فى سماء الحلم ومغرقة فى عالم الخيال لدرجة انها عندما اتاحت لها الظروف الاطلاع على كاتبها المفضل عن كثب وهو يمارس فى الضيعة حياة عادية ، وشاهدت الممثلة الشهيرة تبكى ، قالت ..
« لا أصدق عينى وأنا أرى نجمة مسرحية تبكى ..
والغريب ان السبب تافه .. وغريب كذلك ان كاتبا مشهورا تعشقه جماهير القراء وتكتب عنه كل الصحف وتترجم قصصه الى لغات أخرى وتباع صوره فى المحلات ومع ذلك فهو يقضى النهار كله فى الصيد ، ويطرب لأنه اصطاد سمكتين .. كنت اظن المشاهير معتدين بأنفسهم وأبرياء ، يتعالون على العوام بل ويحتقرونهم لأنهم استطاعوا بشهرتهم الواسعة وأسمائهم اللامعة ان يفرضوا أنفسهم على العوام الذين تعودوا الا يحترموا غير شهرة الحسب والثراء ، ولكن هاهم أمامى يبكون ، يصطادون السمك ويلعبون الورق ، ويضحكون ويغضبون مثل الجميع .. « كانت هذه النظرة المستعلية على الواقع ، وهذا التصور السوبرمانى للفنان ، هما عدة الفتاة الحالمة باقتحام

عالم الفن « ولم يملك الكاتب الشـــهير تريجورين الا أن يسخر من تصورات الفتاة له ولشهرته ولفكرتها عن المجد والسعادة ·· وحينما يدخل تربيليوف يوما ممسكا بالطائر البحرى القتيل ومهددا نينا بأنه قد يقتل نفسه يوما كما فعل بهذا الطائر ·· تبزغ فكرة قصة قصيرة فى عقل تريجورين مستوحاة من مصير هذا الطائر ·· عن فتاة مثلها تعشق البحيرة كهذا الطائر وكانت سعيدة وطليقة وبالصدفة جاء شخص ولمحها فقتلها لمجرد التسلية ·· وكأن تريجورين ـ فى هذه اللحظة ـ كان يقرأ فى لوح المستقبل مصير الفتاة معه ·· فلم يكن هذا الشخص الذى سيقتلها لمجرد التسلية الا تريجورين نفسه ، الذى لم يتردد فى تقبل حياة الفتاة حينما طلبت منه ذلك ·· ولم يكن يحبها بطبيعة الحـــال . فهو لم يتخل لحظة عن مشاعره لاركادينا ولكنه جمع بين المرأتين من فرط الكسل أو من فرط الملل ·· وحينما تهرب نينا من أهلها ومن الضـــيعة ومن حب تربيليوف وتلقى بحياتها كلها بين يدى تريجورين الذى يسخر من رغبتها فى التمثيل ، ويصدمها حتى فى تصورها للحب والسعادة، ويقتلها معه عذاب الحب والشـك والغيرة وتســفر هذه العلاقة فى النهاية عن طفل يولد ميتـا وكأنه رمز لموات العلاقة نفسها وعجزها عن البقاء ·· وفى هذه اللحظة التى تصدم فيها نينا فى كل ماتصورته واقـــامت على أســـاسه بناءها الداخلى الرومانسى الهش ، وفى اللحظة التى يتخلى فيها عنها حبيبها ليتركها فريسة لليأس والقنوط

والشعور الفادح بالخيبة والفشل ·· لم يبق أمامها ـ فى هذه اللحظة ـ الا اختيارين لاثالث لهما ·· فاما العودة المهيضة من حيث جاءت والتسليم بسطوة الواقع وقسوته وعجزها عن مواجهته والخضوع لوقع آلامها والانكسار الكامل أمام أمواج الحياة ·· واما أن تنفض عن نفسها أحزانها وآلامها وتصوراتها الساذجة لتخوض معركتها مع الواقع على أرضية ثابتة من وعيها الجديد هذا ، ويكفيها حتى لو لم تنتصر فى النهاية انها قبلت التحدى وخاضت المعركة حتى النهاية · واختارت نينا الحل الأخير ·· وأخذت تجوب البلاد مع الفرق التمثيلية الصغيرة ، وتتعرض فى الاقاليم وفى الريف لسخرية السوقة ولمباذل الجمهور ولقسوة الحياة · وكانت ـ فى هذا الوقت ـ فى حاجة الى صقل موهبتها ، والى الوصول الى لحظة الاحساس بالفن الحقيقى ، والى لحظة الامتلاء بالصدق الفنى ، وبلذة الموهبة التى عركتها التجربة ، وخاضت نينا تجربتها حتى النهاية محققة ارادتها وممتلكة لهذا الوعى الجديد والنضج الحقيقى والذى عادت الى الضيعة لتواجه به تربيليوف الذى عاش فترة غيابها يتجرع ألما لاغناء فيه ويجتر عذابا لايثرى ولا يفيد ·· وكانت هذه اللحظة (الذروة) هى قمة الخط الدرامى الصاعد ـ فى رأيى ـ بين تربيليوف ونينا ·· اللحظة التى وضعته أمام وعيه بمنتهى هزيمته ووعيها هى بمنتهى انتصارها ·· وكان الفرق فى مستوى وعييهما هو الذى صعق تربيليوف فى الحال واستنفذ أسباب بقائه ·· لذلك افلتت

نينا من التوحد بمصير النورس بينما توحد تربيليوف بهذا المصير ٠٠ وكانت رحلتها كلها تنائيا عن مثل هذا التوحد بالنورس الذى ظل محنطا من يوم قتله تربيليوف كما ظل تربيليوف محنطا بجواره فى الضيعة والفن والفكر وكل شىء من يومها أيضا ٠٠ وهنا نضع أيدينا على سر هذا الرمز الهائل الذى يسرى فى عروق المسرحية كلها كأشعة الشمس المتغلغلة فى كل ركن من أركان العمل ٠ فتربيليوف هو طائر البحر (المحنط) الميت ، الجامد الذى توقف فى لحظة من لحظات الزمن عن ان يفعل وعن ان يكون ٠٠ ونينا هى طائر البحـــر (المحلق) الحى المليء بالحياة الذى لم يتوقف بل خاض غمار التجربة ، وفعل ما اراد واراد مافعل ٠٠ ولذلك كان المقابل العادل له أن يبقى وأن يكون ٠٠

٣ ــ ايرنيا نيكولايفنا أركادينا :

والدة تربيليوف ، الممثلة الشهيرة التى تزوجت أباه الأقل منها مرتبة وظلت تحتقر نفسها على هذا الخطأ ، وانسحب هذا الاحساس بالاحتقار على ابنها كونستانتين فيما بعد كشاهد حى وماثل على خطئها فى يوم ما ، وقد ساهم تربيليوف ــ من طـــرف خفى ــ فى تعميق هذا الاحساس لدى أمه بفشله فى دراسته الجامعية وباقتحامه لعالمها بطريقته الانحلالية ــ فى تصورها ــ وبمواجهتها بقسوة فى أحيان كثيرة ، ولم يكن احدهما ــ فى أمثـال هذه اللحظات ــ يتورع عن المجاهرة للآخر برأيه فيه فى

مزيج غريب ومتتابع من القسوة والحنان والكراهية والحب والاعجاب بالآخر مع الرغبة فى تدميره فى ذات اللحظة .. وليس أدل على هذا من الحوار الذى دار بينهما حينما حاول تربيليوف الانتحار أول مرة وفشل وطلب من أمه أن تغير له ضمادات رأسه وفى أثناء قيامها بذلك طلبت من ابنها ألا يكرر المحاولة ويعدها بذلك ثم يتذاكران بعض الأحداث من ماضيهما البعيد ، يحاول تربيليوف فيه ان يذكرها ببعض مواقفها الانسانية القديمة ولكنها تعترف له بانها لم تعد تذكر منها شيئا ، ثم يصل من هذا الى عتابها على علاقتها بتريجورين فتدافع عن عشيقها بحجة أن ابنها لا يفهمه فيرد عليها متهما اياه بالجبن لأنه رفض ان يبارزه فتخبره بأنها هى التى منعته فيتهمه بأنه السبب فى فساد العلاقة بينه وبينها فتطلب منه ألا يسمعها ما تكره فى حق رفيقها فيصارحها باشمئزازه منه فتتهمه بأنه يحسده لأنه أقل منه موهبة فيحتد قائلا انه أكثر موهبة منهم جميعا وأنهم ليسوا أكثر من أدعياء فتنعته بالانحلالية فيتهمها ابنها بالتفاهة والسخافة فتواجهه بحقيقة فشله الذريع فى ميدان المسرح وأنه دخيل على هذا الميدان فينعتها بالبخل فتسبه قائلة له أنه شخص غير محترم وتعلن عن قرفها منه واشمئزازها من وجوده كله .. هكذا فى توتر متصاعد وحاد تفصح فيه نفساهما عن تلك الأغوار البعيدة المترسبة فى قاع لاشعورهما ، وتصل اللحظة الى قمة توترها الدرامى فينفجر تربيليوف باكيا

لينسرح الخط البيانى المتوتر بينهما هابطا مرة اخرى حينما تأخذ اركادينا رأس ابنها بين ذراعيها وتطلب منه ان يسامحها وتعترف له بخطئها فيعلنها بفداحة احساسه بالفشل وفظاعة الفقد ·· فقد نينا ·· وفقدها ·· وفقد قدرته على الكتابة فتطلب منه ألا ييأس ·· وهكذا · تتطرد العلاقة بين الفتى وأمه على هذا النسق المتصاعد المشحون بظلال هذه العلاقة المعقدة والمركبة بينهما والتى يمتزج فيها الحب النابع من عاطفة الأمومة والبنوة مع الكراهية الناتجة من احتقار الأم لوالد ابنها ولابنها منه بالتالى واحتقار الأبن الهاملتى لأمه ، تلك العلاقة التى تختلط فيها الشهوة الأوديبية بعقدة التحريم ، الاعجاب بالآخر بالرغبة فى تدميره ، فتربيليوف يرى فى علاقة أمه بتريجورين خيانة لابيه واحتقارا له خاصة انها لا تخفى هذا الاحتقار بل تجهر به ، ويرى ان حقه فى أمه يستلبه منه هذا التريجورين ، وهى لا تتورع عن ان تدمر ابنها فى أول محاولة مسرحية له فتسخر منها حتى يأمر تربيليوف بانزال الستار محطما ويائسا فى الوقت نفسه ومقرا بعجزه الذى صنعته أمه فى الولوج لعالمها الذى كان من المحتمل أن يعطيه قيمة فى نظرها كتلك التى يحوزها تريجورين · وفى الحقيقة ·· فان اركادينا بدورها نموذجا لتفسخ المثقف البرجوازى فى هذه الحقبة ولتناقضاته الفادحة ·· ففى الوقت الذى نشعر فيه أنها شخصية حساسة ومثقفة وفنانة تحفظ أشعار نيكراسوف عن ظهر قلب وتبكى اذا

قرات كتابا وتقوم برعاية المرضى فى عناية مشبوبة وتقدر قيمة العمل حتى أنها تعزو الى هذه القيمة احساسها بالشباب الدائم فى مقابل احساس ماشا بالكبر برغم صغر سنها الفعلى لأنها لاتقوم بعمل ما ·· نجدها فى نفس الوقت مخلوقا شديد الأنانية تتعلق من الفن بالقشور والشكل لا يعنيها الحديث عن دورها فى مسرحية ما بقدر ما تعنيها حفلات الاستقبال التى أقيمت لها وباقات الورود التى أهديت اليها ، حتى أنه ليرضى غرورها كل من يلعب على هذه النغمة ·· حتى لو كان شخصا تافها ومسطح التفكير كشامرايف ·· لا تتورع عن قتل موهبة ابنها فى المهد ـ بمنتهى القسوة ـ لحساب حقدها الكامن فى اللاشعور عليه وعلى أبيه أو ربما لحساب أنها لاتحب له أن يتفوق على حبيبها أو ربما لأنها لاتود له أن يتألق فى ميدان هى ملكته وسيدته ·· وحتى فى علاقتها بتريجورين ·· هى ليست علاقة خالقة ودافعة وانما هى رغبة مريضة فى الحيازة والتسلط والامتلاك ، فتريجورين (شىء) تملكه ، يدور فى فلكها، ولامهرب له منها ولامهرب لها منه · وبالتالى ·· فقد قتلت فيه كل ماقد يستفزه للابتكار والخلق الحقيقيين · ·وهى ـ فى النهاية ـ فقدت من الفن روحه الحقة وقنعت بالبقاء على هامش الفن ·· تجتر أمجادا سخيفة ·· وتقنع من مرضع الفن بشكله وبهرجه الخارجى لابجوهره ومحتواه ·

٤ ـ بوريس الكسيفيتش تريجورين :

الكاتب الشهير ، عشيق أركادينا ، الذى يقنع بأن يدور فى فلك عشـقها المريض ، نموذج آخر لمثقف البرجوازية المتفسخ ، الذى يترك نفسه فريسة لسوقية الاستسـهال والسلوك المبتذل الذى يتناقض مع شرف الكاتب الحقيقى ·· سقط فى المنطقة الميتة فلا هو وصل لأن يكون كاتبا كبيرا يذكره التاريخ ، ولا هو ـ أيضا ـ بالكاتب الصغير الذى تنقصه الموهبة بل وقع فى هوة (البين بين) ·· سـاهمت علاقته الانانية باركادينا فى تأكيد مأساته وفى استلاب ماقد كان واعدا فيه من موهبة حقيقية ، ويعى هو جيدا هذه الحقيقة عن نفسه حتى أنه يقول فى حديثه لنينا ·· « والى أن أشـيع الى القبر سيلاحقوننى دائما بقولهم ·· جميل وموفق ·· جميل وموفق ·· ولاشىء غير ذلك الى أن أموت ، وسيقول الأصدقاء اذا مروا بقبرى · هنا ينام للأبد تريجورين ، كان كاتبا حسنا ولكنه لم يرق الى مستوى تورجنيف ·· » ومن ثم فهو ينقاد لمله الهش وكسله المفرط ولقيد أركادينا الحريرى الغبى ·· حتى أنه لايتورع عن تدمير الآخرين بدوره ـ كما فعـل بنينا ـ فمنطق الحياة البرجوازية يشيع مثل هذا التفسخ والتدمير المشترك وقتل المواهب بين أفراده بعضهم البعض ، وهذه هى المشكلة المأساوية التى تواجه المجتمـع البرجوازى ، ذلك المجتمع الذى تكسب فيه انتصارات الفن على حساب

قدر معين من الانحراف الروحى ·· فالخطر الحقيقى الذى ظل يتهدد تريجورين ـ دائما ـ هو العمل الابداعى الذى يخلو من الشعور والالهام ، خطر الاقتصار على تجويد الصفة فحسب ، واخطار أخرى تنشأ عن افتقـــاره الى (المبدأ السائد) وقد أصبح الفن الى حد ما ـ بالنســبة له ـ مسألة (روتين) وأوشكت كراسة مذكراته أن تصبح أشبه بدفتر الحسابات الجارية فهو يكتب لأنه اعتاد أن يكتب ، لاتدفعه الى الكتابة شهوة عنيفة للتأثير على قلوب الناس ، وعلاقته باركادينا ليس فيها شىء خاص من العظمة أو الشاعرية ، فهى عاجزة عن الهامه وعن مساعدته فى كفاحه ضد السوقية ولا تحتفظ به الا بالتملق ، وهذا معناه أنها لاتستطيع أن تكون عونا له على أن يحول سخطه على نفسه ككاتب الى سخط خلاق بل هى أميل الى تقوية ميوله نحو المحافظة واستعداده للركود ·· ولأن البراعة الفنية الحقة ماهى الا القدرة على تطهير الروح من كل مايعتم فرحة اللقاء الأول بالفن ·· وكان تريجورين مغتربا تماما عن هذا الشعور بالفرحة الأولى وبالقلق الاول فى كل مايكتب ·· لذلك كان افتقاره لمثل هذا الاحساس وراء عجزه التام عن الترحيب بالحب الأول لفتاة شابة بادرته بقولها ·· (تقبل حياتى) !

بقية الشـــخصيات :

تحدثنا عن الشخصيات البطلة الأربعة فى مســرحية تشيكوف (طائر البحر) والتى تشكل المحاور الأساســية

التى تدور حولها الأحداث ، هذا مع التأكيد ـ مرة أخرى على تحفظنا المبدئى بأن البطل (الفرد) لاوجـود له فى مسرح تشيكوف عموما الا من حيث أنه (حـــالة) أو « شريحة » ولكن هناك بجانب هذا اللحن الأساسى الذى خلقه جدل هذه الشخصيات الأربعة الرئيســـية ، هناك التنويعات الهامة التى تصـــنعها بقية الشـــخصيات فى المسرحية ، الخال سورين ·· وشامرايف ناظر الضيعة ·· وابنته مأشا ·· وزوجته بولينا ·· والطبيب دورن ·· والمدرس ميدفيدنكو ·· والتى تؤصل جميعها الجو العام للمسرحية كلها والمعادل لمعنى الفناء الشامل للفن والحرية فى المجتمع الروسى فى هذه الفترة من أواخر القـرن التاسع عشر التى كتبت فيها المسرحية ··

٥ ـ بيوتر نيوكولايفيتس سورين :

سورين ·· شقيق أركادينا وخال تربيليوف ، شخص موسوس ، متفسخ هو الآخر ، لايجيد الا النوم والكسل ، ضحية فجه للسوقية البرجوازية ، دائما يريد ، ودائمـا لايستطيع أن يفعل مايريد ، ضعيف الشخصية ، يعجز حتى عن مواجهـة ناظر ضـــيعته ، وعن مواجهة أخته بالتالى ، كثير الشكوى من الزمن ومن حظـه التعس ، يهرب من كل هذا بالنوم ، حسى للغاية يقف فهمه للحياة وتصوره لها عند حدود المتع الحسية المباشرة فهو لايريد

الا أن يشرب الخمر ويأكل طعاما جيدا ويدخن السيجار ولا شيء غير ذلك وهو برغم عمله فى القضـــــاء ثمانية وعشرين عاما ·· لكنه لم يستفد من هذه التجربة ولـم يعش حياته ولم يخض أية تجربة ·· حتى أنه يصل فى الفصل الرابع الى منتهى الوعى بمأساته الحقيقية ·· وهى وقوعه فى براثن المسافة الوحشية ـ دائما ـ بين مايرجوه لنفسه وما يتمناه لها وبين ما هو قادر عليه بالفعـــــل ، وتختلط آلامه بسخريته اللاذعة من نفسه فى هذه اللحظة حتى أنه يقول ممرورا ·· « أريد أن أقدم الى كوســـتيا موضوع رواية لابد أن تسمى (الانسان الذى كان دوما يتمنى) ·· فى شبابى كنت أتمنى أن أصبح أديبا ·· ولم أصبح ، كنت أتمنى ان يكون كلامى جميلا ·· ولكنه كان قبيحا (يكيد لنفسه) دائما ·· دائما يتمنى ولكن خيبة الأمل تحالفه باستمرار ، تمنيت أن أتزوج · ولم أتزوج ، تمنيت أن أعيش فى المدينة وهأنذا أموت فى القـــرية ·· وهذه المازوكية التى تصل الى حد جلد الذات وتعذيبها توهجت هذا التوهج بادراكها لفداحة الهوة ولقســـــوة التناقض بين ما تريد وما تستطيع بالفعل ، وبرغم أن هذه أحد التيمات الأساسية فى فكر تشيكوف ـ وفى طائر البحر بوجه خاص ـ الا أن سورين ربما كان التمثيل الأوضح والتعبير الأكمل عنها ·

٦ ـ ماشـــا :

أما ماشا تلك الفتاة التى هامت حبا بتربيليوف حتى حجب عنها هذا الحب المستحيل احساسها بالحياة نفسها. وتحول الحب .. تلك العاطفة المرحـــة التى تحمل فى طياتها النشوة الالهية ، والتى تتفتح فيها أفضـــل قوانا الروحية .. الحب الذى هو شعر الحياة القادر على أن يلهم الانسان ويجعله موهوبا ويفتـــح عينيه على جمال العالم .. الحب الذى يكشف عن ثراء الروح اللانهائى .. يصبح فقيرا معدما تملأ الغضون وجهه الجميل فعندما تتركز الحياةكلها حول الحب وحده ، وعندما ينعزل الحب عن تيار الحياة العام يصير كالعذراء الجميلة ـ فى القصة الخرافية ـ التى انقلبت ضفدعة بفعل ساحر شرير ، وتبدل جمالها قبحا .. ودائما ـ فى الحب ـ عندما لا تســـتند الروح على سند وطيد ، فقد يؤدى ذلك بســهولة ـ الى الهلاك .. ويستحيل الحب الى شىء دميـم ، ويفقد كل جمال اذا كان هو الشىء الوحيد فى حياة الانسان ..

وبرغم أن ماشا عاشت حبا يائسا كما عاشت نينا نفس الحب اليائس الا أن نينا روضت نفسها على ألا تعيش بالحب وحده وانما تعيش للعالم الرحب اللانهائى الذى ينبسط أمام العمل المبدع ، كما تعيش لخدمة الانســانية فى طموحها نحو الجمال .. فللحب اليائس جماله أيضـــا .. جماله الذى أكتشفته نينا وأمدها بالثراء وساعدهـــا

على فهم الحياة والانســـــان بمزيد من العمق ·· هذا الجمال الذى عجزت ماشا عن أكتشافه فظلت أسيرة لحبها الفارغ المخدر الذى سلبها شـــخصيتها ومحا من روحها ـ شيئا فشيئا ـ جمالها وشاعريتهـــا ، لتصبح فى نهاية الأمر شخصيةشاذة ترتدى ثوب الحداد على حيـاتها ، وتشعر أنها عجوز برغم أعوامها العشرين ·· لاتعمل شيئا اللهم الا البكاء على اطلال حبها الخائب بل وتحولت هذه العاطفة المصادرة عندها الى رغبة لا انسانية ـ ولا واعية ربما ـ فى تعذيب الآخرين ·· كما فعلت مع المدرس الطيب ميدفيدنكو المتواضـــع ، المنكر لذاته ، المحتمل لها ، هذا المدرس الذى تزوجته فى حالة من حالات يأسها وماأبشع ما تظهره من عدم اكثرات تجـــاه طفلها وتجاه زوجهـا المتفانى ، انها فى النهاية جـــديرة بالرثاء فى حبها الغيور كأمها بولينا فى طرادها السخيف للدكتور دورن ، ولعل تربيليوف كان يرفض عواطف ماشا ، لأنه أحس أنهـــا مرآة تنعكس عليها عواطفه المريضة هو الآخـــر ·· فكما شلتها عواطفها تجاهه عن الفعل · شلته عواطفه تجاه نينا عن الفعل أيضا ، ولعل فى هذه المشابهة التى تذكره دائما بخيبته ما أفزعه من عواطف ماشا نحوه ، فلم يســـتطع أن يستجيب لها لأن فى استجابته لها الاقـرار اليقينى بفشله وعجزه وقهره ·· وهو فى هذا يهرب ـ فاشلا ـ من المنطق المستسلم الذى يقول ·· اذا لم يكن ماتريد ! فلترد مايكون ·· وكأنه يقول لنفسه ·· نعم ·· انا لم

أستطع أن أحصل على ما أريد ·· ولكننى ـ فى نفس الوقت ـ لن استسلم لما هو كائن بالفعل ·· وقد كان فى امكان هذا التمرد المبدئى أن يخلق تربيليوف خلقـــا جديدا ·· ولكنه وقف ـ دائما ـ عند مجرد الوعى به ، ولم يفلح ـ يوما ـ فى نقل هذا الوعى الى آفاق الفعل والصيرورة · فظل تمردا أجوف مفرغا من كل قيمة ومن أى معنى ··

وكما يقول الناقد الثورى الديمقراطى (بلنسكى) ·· « اذا كانت غاية حياتنا كلها تتألف من بلوغ الســـــعادة الشخصية ، واذا كانت سعادتنا الشـــخصية تتألف من الحب وحده ، فان الحياة تصبح صحراء كئيبة تنتشر على رمالها الأكفان والقلوب المحطمة، انها تصبح جحيما بحيث تبدو جميع الصور الشاعرية التى ابتدعتها عبقرية دانتى باهتة اذا قورنت به ، ولكن بفضل العقل الأبدى والقدرة الالهية الرحيمة ثمة عالم آخر عظيم ينبسط أمام الحياة الانسانية فضلا عن العالم الداخلى للقلب ، عالم التأمل التاريخى والنشاط العام ، ذلك العالم العظيم الذى تتحول فيه الأفكار الى أفعال والعواطف السامية الى أعمـــال بطولية ·· هذا هو عالم الكدح المتصل والنشاط الذى لاحد له والتطور الفلسفى ، عالم الصراع المستمر بين الماضى والمستقبل ·

ويبقى الحديث بعد هذا عن الشخصيات الايجابية فى المسرحية ·· المدرس ميدفيدنكو زوج ماشا ·· والدكتور

دورن ·· وناظر الضيعة شامرايف ·· وزوجته بولينا التى لاتعدو حالتها أن تكون ترديدا لحالة ماشا أبنتها ·· ولأننا تناولنا فى أثناء تحليلنا للشخصيات الرئيسية هذه الشخصيات ·· ولكننا نضيف ·· أنه برغم أن هذه الشخصيات أقل فى مواهبها ربما من الشخصيات السالفة ولكنهم استطاعوا ـ فيما عدا بولينا بالطبع ـ الافلات من براثن السوقية والابتذال بالعمل الايجابى والتفانى برغم قلة مواهبهم العقلية وصغر مكانتهم الاجتماعية ·· فالحياة عند تشيكوف هى أولا وقبل كل شىء أن يقوم المرء بعمل خلاق ، ولاوجود لحياة حقيقية بغير العمل الذى يعشقه الانسان ··

طبيعة البناء الدرامى فى نورس تشيكوف :

تحدثنا من قبل عن أهم خصائص الدراما التشيكوفية، ولعل فى حديثنا الآن عن البناء الدرامى لمسرحية (طائر البحر) مايلقى مزيدا من الضوء على هذه الخصائص الدرامية التى عرضنا لها ، فمسرحية النورس لاتعتمد على الحبكة الدرامية ـ بمفهومها التقليدى ـ بقدر ما تعتمد على الجو العام الذى تبدعه ، وليس المقصود بالجو العام هنا مجرد الشكل الذى يخلقه الديكور والاكسسوار والميزانسين ، بل ان هذه العناصر نفسها تكتسب أهميتها ودلالتها من خلال مايسبغه عليها ـ ابتداء ـ هذا الجو

العام ·· والجو فى مسرح تشـــيكوف عموما وفى هذه المسرحية (طائر البحر) هو هذا المعنى الشـامل الذى يتغلغل فى عروق المسرحية ليشيع احساسا يقينيا ما ·· فى الحوار ·· وفى الصمت حتى وفى التركيب الخاص للشخصية وفى تطورها ونموها ·· هذا الحس الكـلى بشىء ما يسرى فى جســـد العمل ككل ·· ما تنطق به الشخصية فى حوارها مع الآخرين ·· وفى مونولوجاتها مع نفسها ·· بل فيما ينطق به صمتها أيضا ·· وهذا الجو العام فى طائر البحر هو المعادل لمعنى الفناء الشامل للحرية فى الفن والمجتمع ·· هو هذا الحس الضارب فى جسم العمل كله بالاحباط وبالعجز عن التحقق وبضيـاع الأمانى وتبدد الارادة ·· هو هذا الشعور المســتمر ذو الحضور القوى بالافتقاد والانفلات ·· انفلات العمر من بين الاصابع عبثا ·· وانفلات الامانى من صدور الشباب دون جدوى ·· وانفلات الفعل والقدرة عليه ·· هذا الجو العام الذى عكس الازمة القـاتلة التى تمزق البرجوازية فكرا وفعلا وسلوكا ··

ولكن ما هى المحاور التى شكلت هذا الجو العام فى مسرحية (طائر البحر) · أول هذه المحاور هو محور الحب الشقى ·· ففى المسرحية خمس علاقات حب شقية ، حتى أنه من الممكن اعتبار الحب الشقى هو الموضوع الرئيسى لهذه المسرحية ، ولقد وافق تشيكوف نفســه على هذا

التفسير لحد بعيد ·· وعلاقات الحب الشـــقى فى هذه المسرحية علاقات مثلثة ـ كما لاحظ الناقد دافيد ماجارشاك وليس أدعى لوجود الشقاء فى علاقة الحب من أن يعترى هذه العلاقة ـ الثنائية بطبيعتها ـ هذا التثليث القاتل ، أى أن تحتوى العلاقة الواحدة رجلين وامرأة أو امرأتين ورجل ·· ومن الممكن ترتيب هذه العلائق الخمس كما يلى ·

١ ـ نينا ـ تريجورين ـ تربيليوف ·

فتربيليوف يحب نينا ولكنها لاتبادله الحب بل تحب تريجورين الذى لايحبها بدوره ··

٢ ـ نينا ـ تريجورين ـ أركادينا ·

أركادينا تحب تريجورين ، وتريجورين يتصـــور ـ للحظة ـ أنه يحب نينا ، ولكنه فى الواقع يحب أركادينا التى تقلقها مشاعر نينا تجاه تريجورين ·

٣ ـ ماشا ـ تربيليوف ـ ميدفيدنكو

ماشا تحب تربيليوف الذى لايبادلها عواطفها بينمـا يحبها ميدفيدنكو ولاتبادله ماشا عواطفه بدورها ·

٤ ـ بولينا ـ دورن ـ شامرايف

بولينا زوجة شامرايف ولكنها لاتحب زوجها بل تحب الدكتور دورن الذى لايبادلها عواطفها ·

٥ ـ أركادينا ـ تريجورين ـ تربيليوف

ولعل هذه العلاقة الأخيرة هى أعقد علاقات الحب الخمس ، فاركادينا والدة تربيليوف تحب تريجورين وينفث عليه تربيليوف استحواذه على عواطف أمه التى يعتبرها حقا مشروعا له ، ويتصور استيلاء تريجورين على عواطف أمه من دونه تصورا هاملتيا ، وعواطف تربيليوف لأمه عواطف أوديبية يمتزج فيها الحب بالكراهية والشهوة بعقدة التحريم والاعجاب بالآخر بالرغبة فى تدميره ـ كما حللنا من قبل ٠

وثانى هذه المحاور التى تساهم فى خلق هذا الجو العام هو تيمة الصراع القائم على قدم وساق بين النقاوة من ناحية ٠٠ والسوقية والابتذال من ناحية أخرى ، بين الموهبة من ناحية وبين عوامل الفشل والركود والاستسهال التى تعمل على احباط الموهبة وخنقها ، وقد تنتصر النقاوة والموهبة على عوامل الفشل والركود ـ كما فى حالة نينا وقد تنتصر عوامل الفشل والركود على الموهبة ـ كما فى معظم الحالات الأخرى وعلى رأسها تربيليوف ٠

وثالث هذه المحاور الخالقة لجو المسرحية العام ٠٠ هو توهج المفارقة الحاد بين مطامح الشخصيات وتصوراتها عن ذاتها وعن الواقع المحيط بها من ناحية ، وفظاظة هذا الواقع واستمراره من ناحية أخرى ٠٠ بصورة تكتشف

معها الشخصية الدرامية فى النهاية أنها كانت تعيش ـ بكل كيانها ـ تفاصيل الواقع الذى توهمت طول الوقت أنها تعمل ضده وتحاول الفكاك منه ، وبالتالى ـ وهذا ملمح هام من الملامح الخاصة والثورية للمفهوم الدرامى عند تشيكوف ـ فالحدث فى هذه المسرحية لايتحرك نحو ذروة معينة ، بقدر ماتتحرك الشخصيات الدرامية ـ عبر حوارها مع نفسها ومع الآخرين ـ نحو أدراك الذات ، هذا الأدراك للذات الذى يتسم بقدر كبير من المرارة بالنسبة لكل شخصيات المسرحية على السواء باستثناء نينا ، اذ يضع الشخصية ازاء الوعى اليقينى بافلاسها ـ ليس فقط ـ وانما بعد فوات كل فرصة لتدارك مثل هذا الأفلاس ٠

أما رابع هذه المحاور التى تخلق هذا الجو العام المعادل لفناء الحرية الشامل فى الفن والمجتمع فى مسرحية النورس ٠٠ فهو امتلاء الحياة بهؤلاء الذين يحطمون الخير والجمال دونما احساس بالذنب ٠٠ فكونستانتين يقتل النورس فى لحظة ملل ليرهب نينا ويلمح لها الى أنه قد يقتل نفسه بنفس الطريقة ـ وهو ماحدث بالفعل ـ فانقطعت حياته بذلك من منتصفها كما انقطعت مسرحيته أيضا ، وتريجورين يكاد يحطم نينا لمجرد نزوة عابرة أو شهوة أنانية وأركادينا تطأ وقدة العبقرية فى ابنها لحساب حقدها الدفين عليه وعلى أبيه وربما لخسجرها من منافسته التى يحاولها لها ولتريجورين حبيبها وربما

لحساب عجزها عن تقدير موهبة ابنها التقدير الصحيح وماشا تسيء معاملةالشاب المسالم ميدفيدنكو لحسابيأسها من تربيليوف ·· وهكذا ·· كما ساهم فى خلق هذا الجو العام وجود البحيرة كخلفية طبيعية تجرى أمامها الاحداث ولقد أرتبطت بهذه البحيرة أيضا تجربة تربيليوف المسرحية، ولاتخفى دلالة وجود البحيرة كخلفية أساسية للأحداث فى التأكيد على الحالة المصلوبة بين الاستقرار والحركة وبين السكون والاهتزاز بكل ما يعنيه هذا الوجود من ترديد لعالم المعنى الداخلى للشخصيات فى صراعها المهتز بين التوق والفشل وبين الحلم والتردى وبين الارادة الراغبة والفعل المستحيل ، فوجود البحيرة يرسخ ويؤكد هذه الأبعاد (البين بينية) ·· ففى داخل كل شخصية عالم متماوج أيضا بين الاستقرار والحركة وبين السكون والاهتزاز ·

ولا تخفى أيضا دلالة (النورس) فى التأكيد على هذا الجو العام السابق الاشارة اليه ·· فالنورس شبيه لأكثر من واحد من شخصيات المسرحية ·· شبيه لنينا وماشا وتريجورين وتربيليوف معا وقد حاول كل منهم أن يفلت من لعنة التوحد به ، وتفاوت حظ محاولاتهم من التوفيق ، فبينما نجحت محاولة نينا تماما ، اخفقت تماما محاولة تربيليوف ، بينما اتشحت محاولتا ماشا وتريجورين بالضباب والنورس بوجوده المحنط معادل لحالة (التحنيط)

العام التى وقعت فريسة لها معظم الشخصيات فى المسرحية ·· فاركادينا تحنطت فنيا وأصبحت علاقتهـــا بفنها هى علاقة اجترار الذكريات والتغنى بحفـــلات الاســـتقبال والمعجبين وباقات الزهر وسورينا تحنط فى الضيعة على كرسيه ، لايفعل شيئا اللهم الا التصريح ســـاخرا ـ بين الحين والحين ـ بأمانيه التى لم يستطع أن يحقق منهـــا شيئا ·· وتريبورين تحنط نفسيا وفنيا ، فهو عاجز عن تقدير عواطف فتاة بريئة بل يستغل هذه العواطف ليعبث بالفتاة ·· وهو عاجز كذلك عن الخروج من القوالـــب الفنية فى الكتابة التى فوجىء بنفسه محنطا فيها بحكـــم العادة والاستسهال ·· وهو محنط أيضا فى علاقته المريضة بأركادينا ، رغم ادراكه لخوائها ولقضـــائها على البقية الباقية من موهبته ·· وماشـــا محنطة فى حبها الأحمق لتربيليوف ·· وبولينا محنطة فى طرادها الغبى للدكتور دورن ·· وتريبليوف محنط فى نسيج فشله العنكبوتى على مستوى احباطه الثلاثى الذى شرحناه من قبل مع (الأم ـ الحبيبة ـ النجاح الأدبى) ·

ولانستطيع ونحن نتحدث عن ابناء الدرامى آن نغفل الحديث عن الصمت الدرامى فى (نورس) تشـــيكوف ومانعنيه بالصمت الدرامى هنا ·· هو هذه اللحظات من الصمت التى ترد فى الحديث بين شخصيتين أو فى مونولوج الشخصية الواحدة مع نفسها حتى ··· وهو هنـا ليس

صمتا تفرضه الطبيعة الخاصة المتنامية للحوار فقط ، بقدر ما هو صمت يساهم فى تصعيد الفعل الدرامى وتأكيده ، وفى الوصول بالتوتر الدرامى الى ذروة قد لايســـتطيعها الكلام ·· فهو ليس صمتا مفرغا من الدلالة ·· أو هو ليس مقتضىحال لحظة يصلاليها الحوار بين شخصين بالتداعى المنطقى لتنامى الحوار بينهما بشكل مباشر ·· بل هو صمت مقصود لشحن اللحظة التى يرد فيها بمنتهى الحس بالتوتر والانفعال والتأثير الدرامى ·· وبالتالى فهذه اللحظات التى يرد فيها هذا (الصمت) لا تجعله مجرد صمت عادى ·· بل هو منهج أعمق للحوار ·· أو هو حـــوار عن طريق الصمت ·· يملك أن يقول مالا يقوله الحوار الصريح ·· هو صمت متكلم يفتح الطريق لعشرات الايحاءات الدالة ·· والتفجرات الكامنة ·· وكما قال تشيكوف نفسه ·· « لست أدرى لماذا يحدث كثيرا الا يحسن التعبير عن الســعادة أو الشقاء الكبيرين الا الصمت ·· وأن العاشقين ليزدادان تفاهما حين يصمتان ·· » هو اذن ليس صمتا مسمطا ·· وأنما هو هنا صمت درامى متفجر بالمعنـــى والمغزى ·· صمت تعبيرى ·· فحينما يتحدث ميدفيدنكو لماشا ــ مثلا ــ حديثا طويلا عن حبه لها ، وعن مايفعله من أجلها ، وعن حيثياته فى طلب الزواج منها ، وعن آلامه لاهمالها ، وترد عليه بأن تصرح له وببساطة ــ أن حبه مؤثر جدا ولكنها لا تستطيع أن تبادله اياه ، ويصمت ميدفيدنكو ·· نشعر نحن أنه لم يصمت بالفعل ·· وانه يتكلم ·· وانه يصرخ ·

بل يبكى ·· بأكثر مما لو كان قد صرخ أو بكى بالفعل ·· وهذا الصمت التعبيرى يتغلغل فى كثير من المواقف فى المسرحية كلها ·· ولكننى أكتفى للتدليل عليه بالمثال السابق لانتقل الى نقطة أخرى لها أهميتها أيضا فى تبيان فلسفة الحوار عند تشيكوف ·· وهى قدرته على التعبير من خلال الحوار بين الشخصيات عن افتقاد التواصل بينها ، وبرغم أن الصمت السابق الحديث عنه قد يلعب هذا الدور أيضا ·· ولكن لعل مايؤكده بصورة أوضح هو هذا الحوار المنطوق الذى كثيرا مايجرى بين شخصيتين فى المسرحية ، من المفروض أنهما يتحدثان بالفعل ، ولكننا ندرك بعد برهة من متابعة حوارهما معا أن كلاهما غائب عن الآخر تماما ·· وهنا نفاجأ بأن حوار كل شخصية أقرب الى المونولوج الذى تبوح فيه بمكنونات ذاتها ـ قبل أن تتحاور به مع بقية الشخصيات ··وهذا يؤكد ـ من ناحية ـ على التواصل المفقود الى حد كبير بين الشخصيات ويدلل ـ من ناحية أخرى ـ على أن كلا منها تدور حول ذاتها فى محاولة لاكتشافها وأدراك خفاياها ·· هم أناس يعيشون معا ·· ويأكلون معا ·· ويتكلمون معا ·· ولكن كلا منهم ـ فى الحقيقة ـ عبرة عن عالم خاص ،مستقل ، منفرد ·· كل منهم جزيرة معزولة ومغتربة عن الآخرين ·· لهذا كان من الطبيعى أن يتحدث أحدهم الى الآخر ، .حديثا ليس فيه من صفة الحديث بين البشر اللهم الا التواجد المكانى المشترك وتحريك الفم ·· ولكنه حديث مفتقد تماما لانتباه الواحد

للآخر ولمشاركته له ·· فميدفيدنكو ـ مثلا ـ مستغرق في حديثه مع ماشا عن أمه وأخوته وطعامه وشرابه ودخانه ومشاكله ·· بينما ترد هي عليه بقولها ·· « حالا ستبدأ المسرحية » ·· وفي موقف آخر يتحدث ميدفيدنكو مع أركادينا عن حياة أخوانه المدرسين وكيف هي شاقة تمادا واذ بها ترد ·· « ماأجمل المساء ·· هل تسمعون ياسادة ·· هم يغنون ·· » مع ماينقله هذا النهج الحواري من شحنات متراكبة الى القارىء أو المشاهد ·· فبالاضافة الى مايعنيه هذا من افتقاد التواصل بين الشخصيات ·· هو ينقل لنا أيضا أحساساً فاجعا بأزمة ميدفيدنكو مثلا واغترابه ·· كما نشعر بانسانيته المهانة ·· وبأنانية محدثته ، وسوقيتها وقلة ذوقها ، كما لانملك ألا أن نبتسم كذلك للموقف الهزلي وللسخرية المريرة في موقف ميدفيدنكو فهو يتحدث في موضوع يظنه – وهو كذلك بالنسبة له فعلا ـ على قدر كبير من الأهمية بينما هو في الواقع لايعني شيئا لأحد سواه ·· فانظر الى تشيكوف كم حقق من أهداف ، وكم نقل من معان بمثل هذا الفهم العميق لطبيعة الحوار الدرامي وما يجب أن يكون عليه ·

أما الحركة القليلة التي قال تشيكوف بوجودها في المسرحية فشيء مخادع للغاية ، اذ أن الكلمة لاتنطبق الا على الحركة الخارجية فحسب ، فهي بدون شك حركة قليلة جدا بالدرجة التي دفعت الكثيرين الى القول بركود الأحداث

فى تلك المسرحية ، اذ أن اغلب أحداثها تدور فى هدوء عجيب، ولكن وراء هذا القناع الهادىء للغاية نلاحظ حركة عنيفة متفجرة تمور فى أعماق كافة شخصيات المسرحية ، لتنسج فى النهـــاية عقدا كثيف الحبيبات من البلادة والاحبـــاط والركـــود والتبلد الحســـى ·· ولقدتحـــدثنا من قبل عن مفهوم الحركة فى مسرح تشيكوف عموما ـ وعن الحدث المباشر الخارجى والحدث غير المباشر الداخلى ، الذى قال به ماجارشاك ·

بقى ان نتحدث عن عملية ادراك الذات المسرحية ـ هنا ـ من خلال ما يدعوه ماجارشاك بعنصر التحول ·· وأصـــدق مثال على ذلك حالتـا نينا وتربيليوف فى هذه المسرحية ، انهما متفاهمان متعاطفان كبطلى قصة تشيكوف (حكاية مملة) غير أنهما فى اللحظة التى يتوقان فيها الى تبادل الدفء والثقة يعجز كل منهما عن فتح سور العزلة الشخصية أو تخطيه ، ويفترقان بلا أمل ولا مطمح ودون أن يفهم أى منهما لماذا تحطمت حياته ولا كيف كان فراقهما ومن هنا فان تربيليوف عندما يحاول أن ينتحر بعد هذا الفراق غير المفهوم لا ينجح فى محاولته ·· وعندما يلتقيان فى الفصل الرابع يكون كل منهما قد قطع شوطا طويلا فى رحلة ادراكه لذاته ·· تلك الرحلة التى تفوقت فيها نينا على كل الآلام وجالدت ضد جو خانق من القيم والتقاليد الرازحة الزائفة معا ·· بينما أخفق فيها تربيليوف ·· وعندما يلتقيان يحس كل منهما باستحالة اللقاء ·· ويدرك

تربيليوف هذه المرة حقا هذه الاستحالة فيقدم بحق على الانتحار ، وينجح هذه المرة فيه ·· فقد أيقن أنهما برغم تشابههما متناقضان ولن يلتقيا ·· وهذا التشـــابه مع الاختلاف هو منهج المسرحية فى بناء الشخصيات فهناك تشابه مع اختلاف بين شخصيات اركادينا وماشا وبولينا ، وبينهن وبين تريجورين وتربيليوف وسورين ·· ففى هذه الشـــخصيات الســت قدر كبير من التشـابه فكلها من الشخصيات المتسلقة التى لا حياة مســتقلة لها ، والتى لا تفطن الى جرائمها فى حق الآخرين وتدوسهم بغظاظة ، وفكرتها عن نفســـها تكاد تكون نقيض حقيقتها · أما الشـــخصيات الأربع البـــاقية نينا ودورن وميدفيدنكو وشامراييف فهى على نقيض الشـخصيات الســابقة ، استطاعت كل منها بتفانيها واخلاصها ان تحقق نفسها من خلال العمل ، بينما ترزح الشـــخصيات الأخرى فى حمأة التبطل والضياع · ومن هنا فليس غريبا أن تتغلب نينا على التوحد بمصـــير النورس بينما يكرر تربيليوف نفس المصير ·· وأن تظل ماشا سادرة فى ضياعها بينما يتحمل ميدفيدنكو فوق ما يطيق من المسئوليات ·· مســـئولياته ومســـئولياتها معا ·· وهكذا الحال بالنســـبة لبقيـة الشخصيات ·· حيث يتشابه أفراد كل فريق فيما بينهم مع الاختلافات الفردية بالطبع والتى تميز كلا عن الآخر ·· بينما يتناقضون مع أفراد الفريق الآخر ، منهجا وأسلوبا وطباعا ومصيرا ·

الى أى حد تعتبر (النورس) تعبيرا عن آراء تشيكوف فى الفن والأدب ؟!..

فى مسرحية (النورس) كثير من الحديث عن المسرح والأدب ، فلأغلب أبطالها علاقة بالأدب أو المسرح ... تريجورين كاتب قصصى وتربيليوف يكتب للمسرح ونينا واركادنيا ممثلتان مسرحيتان ودكتور دورن من عشاق الأدب وميدفيدنكو مدرس .. وأخطر منزلق يمكن أن يقع فيه من يتحدث عن الأدب فى هذه المسرحية أن يعتبر حديث تريجورين أو تربيليوف معبرا عن رأى تشيكوف .. ففى حديث كل منهما شىء من فكر تشيكوف وشىء مناقض له .. وكذلك الحال بالنسبة لآراء دورن . فآراء تربيليوف فى المسرح الذى كان يكتب فى عصره فيها الكثير من أفكار تشيكوف .. ووصف الليلة المقمرة الذى ينسب لتريجورين منتزع من قصة تشيكوف (ذئب) ـ كما المحنا من قبل ـ وحديث تريجورين عن نفسه كقصاص وهو يسخر من تصور نينا الرومانسى له فى بداية تعارفهما فيه أيضا الكثير من آراء تشيكوف .. وحديث دورن عن الأدب والمسرح فيه أيضا الكثير من آراء تشيكوف كذلك ، غير

ان هناك الكثير مما قالته هذه الشـــخصيات عن الأدب لا يمكن أن ينسب الى تشيكوف بأى حال من الأحوال ... وهذا الحديث عن الأدب فى المسرحية لا يجدى معه التلخيص – ففى المسـرحية صـــفحات كاملة عن دور الأدب وعن جماليات الخلق الفنى وعن البناء فى المسرحية والأقصوصة – المسرح الراهن والمسرح الذى ينبغى أن يكون .. وعن العفوية والتعمل فى الكتابة الأدبية وعن استخدام الصور وعن كيفية تمثيل المتلقى للعمل الفنى .. وغير ذلك من الموضوعات ولكن المهم ان الحديث عن المسرح الذى استأثر بجزء كبير من صفحات المسرحية ساهم بفعالية فى صياغة المناخ العام الذى تدور فيه المسرحية .. وتحول الى جزء أساسى من بنية العمل الفنى .. ولكن .. ما هى بالتحديد الآراء التى وردت على لســان الشـــخصيات السالفة فى المســـرحية ، ومن الممكن اعتبارها – بحق – تعبيرا عن قناعات تشـــيكوف وأفكاره فى الفن والأدب والحياة .. ولابأس من أن أورد هنا بعض الأمثلة لها :

تربيليوف : « المســـرح القائم ليس الا ارثا من مخلفات الماضى . عندما يفتح الستار على حجرة ذات ثلاث حوائط يغمرها ضـــوء الليل ، ويحاول أولئك العباقرة ، كهنة الفن المقدس ، تصوير الناس وهم يأكلون ويشربون ويحبون عندما يحاولون من خلال لوحات وعبارات مبتذلة ان يستخلصوا قواعد السلوك والأخلاق ، عندما

يكررون نفس الشـــىء بالف طريق .. نفس الشىء .. نفس الشىء عند ذلك أرانى أجرى .. أجرى مثل موبســـان عندما كان يجرى بعيدا عن برج ايفل الذى «يكبس» بسخافته على المخ » .

وفى موضع آخر ..

تربيليوف ـ « لابد من خلق أشكال جديدة، واذا لم نوجدها فلا داعى لأى شىء ..

وفى موضع ثالث ..

دورن ـ « يجب أن يكون للدراما هدف محدد واضح .. لابد أن تدرك لأى شىء تكتب والا .. فاذا سرت فى هذا الطريق الخلاق دون هدف واضح سوف تضل وسوف تصبح موهبتك وبالا عليك » ..

وفى موضع آخر ..

تربيليوف ـ « القضية ليست فى الاشكال القديمة أو الجديدة .. فالحقيقة أن الانسان يكتب دون أن يفكر فى أية اشكال .. يكتب لمجرد ان ذلك ينساب من أعماقه ، وفى نهاية المسرحية .

نينا ـ « أهم شىء فى عملنا سواء كنا كتابا أم ممثلين ليس التألق ولا الشـــهرة ولا المجد .. هو القدرة على

التحمل ·· هو ان تتعلم كيف تحمل صـــليبك وتتمســـك بايمانك ·· انى مؤمنة ولهذا فاننى اقهر آلامى ·· وعندما اتذكر رسالتى اجدنى لا اخاف الحياة » ··

وقبل ان أنهى هذه الدراسة ، أحب أن أشير الى رحابة عالم هذا الفنان ·· تشيكوف ·· بحيث يصبح من المحتم – مع هذه الرحابة ومع كل الحرص على اصطياد كل ما يمكن اصطياده منها – أن يغفل المرء عن الكثير من الجوانب والقسمات ·· ولكن يبقى ان ما يجعل المرء راضيا بعض الرضا عن نفسه أنه لم يأل جهدا ولم يدخر وســـعا فى استشفاف الممكن من هذا العالم واستكناه المتاح فيه على قدر الفهم والطاقة ·· وكل ما أطمع فيه أن أكون قد وفقت – بهذا الجهد – الى اضافة ســـطر ذى قيمة الى كتاب تشيكوف العظيم ·

أهم مراجع الكتاب :

١ ـ أ ٠ ب تشيكوف ـ تأليف فلاديمير يرميلوف ـ ترجمة الدكتور عبد القادر القط والاستاذ فؤاد كامل ـ مطبوعات الشرق ٠

٢ ـ أ ٠ ب ٠ تشيكوف ـ تأليف م ٠ جوركى ، أ ٠ تشيكوفا ، ك ٠ تشكوفسكى ، ف ٠ يرميلوف ـ ترجمة أحمد القصير ، مراجعة على أدهم ـ سلسلة الألف كتاب ـ العدد ٦٣٦ ـ ١٩٦٦ ٠

٣ ـ الأدب والحياة ـ مختارات من كتابات مكسيم جوركى ـ ترجمة فؤاد دواره ـ مراجعة د ٠ على الراعى ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ـ ص ١١١ ـ سنة ١٩٦٥ ـ القاهرة

٤ ـ حياتى فى الفن ـ تأليف ك ٠ ستانسلافسكى ـ ترجمة درينى خشبة ـ الجزء الثانى ـ مطبوعات الشرق

٥ ـ مجمل تاريخ الأدب الروسى ـ تأليف مارك سلونيم ـ ترجمة صفوت عزيز جرجس مراجعة على أدهم ـ سلسلة الألف كتاب ـ العدد ٦٢٦ ٠

٦ ـ مسرح تشيكوف ـ تأليف صبرى حافظ ـ الجمهورية العراقية ـ وزارة الاعلام ـ مديرية الثقافة العامة ـ سلسلة الكتب الحديثة ـ العدد ٥٥ ـ سنة ١٩٧٣ ٠

٧ ـ ابن العبد ـ مقال فرانك أوكونور ـ ترجمة د ٠ محمود الربيعى ـ مراجعة محمد فتحى ـ كتاب (الصوت

المنفرد) ـ سلسلة المكتبة العربية المترجمة ـ ص ٦٩ ـ سنة ١٩٦٩ ٠

٨ ـ اصداء تشيكوف فى القصص الأولى ليوسف ادريس ـ مقال ف ٠ ن ٠ كيربتشنكوف ـ ترجمة رضوان ابراهيم ـ مجلة سنابل ـ العدد ٢١ ـ ص ٤٧ ـ سبتمبر ١٩٧١ ٠

٩ ـ المسرح الاتجاهى بين سارتر وتشيكوف ـ مقال انور المعداوى ـ كتاب (كلمات فى الأدب) ـ ص ٥ ـ الناشر المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ـ ١٩٦٦ ٠

١٠ ـ المسرحية العالمية ـ الجزء الرابع ـ تأليف الاراديس نيكول ـ ترجمة الدكتور شوقى السكرى ـ مراجعة حسنى محمود ـ ص ١٠ ، ص ١٨٦ ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر ٠

١١ ـ المسرحية من ابسن الى اليوت ـ تأليف ريموند ويليامز ـ ترجمة د ٠ فايز اسكندر ـ مراجعة سعيد محمد خطاب ـ ص ١٩٧ ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ اكتوبر ١٩٦٣ ٠

١٢ ـ تجربة فى تحليل الشكل عند تشيكوف ـ مقال نيكولاى فورتوناتوف ـ ترجمة محمد مستجير مصطفى ـ مجلة الثقافة الجديدة ـ العدد الأول ـ ص ٤٥ ـ سنة ١٩٧٦ ٠

١٣ ـ تشيخوف ـ تأليف نجاتى صدقى ـ سلسلة اقرأ ـ العدد ٥٠ ـ دار المعارف بمصر ـ يناير ١٩٤٧ ٠

١٤ ـ تشيخوف والرواية الروسية ـ تأليف بوريس بورسوف ـ كتاب (الواقعية اليوم وابدا) ـ منشورات وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية ـ سلسلة الكتب المترجمة ـ العدد ١٩ ـ ص ٣٠١ ـ سنة ١٩٧٤ ٠

١٥ ـ تشيكوف وفن المسرح ـ مقال و ٠ هـ ٠ برافورد ـ ترجمة فؤاد دواره ـ مجلة المسرح ـ العدد ٤٨ ـ ص ٦٤ ـ ديسمبر ١٩٦٧ ٠

١٦ ـ تشيكوف وناجيين والتمرد الخالق ـ مقال ـ د ٠ يوسف ادريس ـ مجلة الكاتب ـ العدد ٤٤ ص ٥٠ ـ نوفمبر ١٩٦٤ ٠

١٧ ـ مجموعة قصص عالمية من تشيخوف الى كولدويل ـ ترجمة على محمد على ـ مراجعة دكتور لويس عوض ـ سلسلة من الشرق والغرب ـ العدد ٣٨ ـ المؤسسة المصرية العامة للأنباء والنشر والتوزيع ٠

١٨ ـ مسرح الجيب ينتقل من عبث بيكيت الى حد تشيكوف ـ مقال د ٠ محمد مندور ـ كتاب (المسرح العالمى) ـ ص ٢١٩ ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ الفجالة ـ القاهرة ٠

١٩ ـ كيف يبدو تشيكوف فى فرنسا ـ مقال ٠ فرديريك تورانسكى ـ ترجمة نادية حشيش ـ مجلة الجديد ـ العدد ٧ ـ ص ٤١ ـ مايو ١٩٧٢ ٠

٢٠ ـ فن القصة فى أدب تشيكوف ـ مقال ٠ محمد القصاص ـ مجلة الكاتب ـ العدد ٣ ـ ص ٨٣ ـ يونيو ١٩٦١ ٠

الفهـــرس

الموضـــوع	الصفحة
تمهيد	٣
الخلفية الاجتماعية	٥
ملامح التجديد الثورى فى مسرح تشيكوف	١٣
قراءة جديدة لنورس تشيكوف	٣١
تحليل الشخصيات	٣٥
الى أى حد تعتبر (النورس) تعبيرا عن آراء تشكيوف فى الفن والأدب	٧٣
المراجـــــع	٧٧

رقم الايداع ٨٤/٧٠٥٨

ترقيم دولى ٤ ـ ٠٥٠٧ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

أنطون تشيكوف .. كاتب روسى كبير .. وقاص عبقرى .. ومؤلف مسرحى فذ .. حياته كفنه .. نموذج للإنسان فى شرف سعيه إلى التحقق ، وفرض إرادته على الواقع المحبط من حوله .. والكتاب إطلالة سريعة وموضوعية على هذا الكاتب العظيم .. حياة وفنا .. وقراءة تحليلية متأنية لواحدة من مسرحياته الخالدة .. النورس

الكتاب القادم :

تأملات مسلم فى جوهر العبادات

٣٥ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب